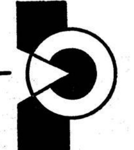
من إحدى الزوايا



يحيى حقي

هؤلاء الراحلون ..

لا نزال دراستنا لخريطة التيارات الفكرية فى تاريخنا الحديث غير متصفة بالشمول وتوزع الاضواء على جميع أجزائها ليتحدد ما بينها من تشابك وعلاقات تأثير وتأثر فتزداد قدرة الخريطة على النطق بالنسب والأبعاد وتزداد قدرتنا على الرؤية الصحيحة . ذلك أن هذه الدراسة توجهت فى أغلب الأحوال الى من حكمت بأنهم القادة ، القمم الشوالج ، حملة المشاعل ، متخطية من حكمت أنه دونهم ، وهذا حكم لا يخلو أحيانا من جور ، ان لم يكن عن غفلة أو هوى فلأن الانصاف خاضع أيضا لعبث الأقدار ، هذا شأن رجال مثل محمد مسعود ، اسماعيل مظهر ، محمد لطفى جمعة ، محمد توحيد السلحدار ، على سبيل المثال لا الحصر ، وليس عذرا أن بعضهم لم يترك لنا مؤلفات مطبوعة فاننا نستطيع أن نتتبع تأثرهم وأثرهم من شهادة شيوخهم وتلاميذهم فيما كتبوه عنهم ، وقد لا يتخذ هذا الجور صورة الاغفال وحده ، بل أيضا صورة تغليب جانب من أفضال الرجل على جانب آخر ، فيبقى هذا مطموسا فى الظل ، وأكتفى هنا بالتمثل بالشيخ مصطفى عبد الرازق ، عرفناه أستاذا للفلسفة ولم نعرف دوره الكبير فى نهضة فن القصة القصيرة عندنا فى مرحلة تملصها من شكل المقامة .

بل أمضى فأطالب بأن يمتد شمول الدراسة الى روافد النهر الكبير ، حتى ولو لم تكن لهذه الروافد آثار مكتوبة ، فالنهضة المسرحية عندنا — مثلا — لم تقم فحسب بفضل المؤلفين وأصحاب الفرق وكبار الممثلين والمخرجين بل أيضا بفضل نواة مجموعة من هواة المسرح وعشاقه ، أغلبهم من الشباب المثقف ، تضامنوا فيما يسمى بالنوادى التمثيلية . هذا شأن محمد عبد الرحيم ومحمود مراد والدكتور عبد السلام الجندى ومحمد توفيق يونس والهامى نايل ، لا يزال مجهولا عندنا دورهم فى مساندة المسرح ، بل أيضا فى توجيهه .

ما قصدت مما تقدم الا أن أجد لى شفيعا لأنعى لقراء المجلة صديقا لها(1) ، يعد من الروافد التى عنيتها ، هو المرحوم الاستاذ صلاح الدين كامل الذى انتقل الى رحمة الله فى الثانى من شهر يوليو الماضى ، تخرج من كلية الحقوق سنة ١٩٢٨ واشتغل فى المجالس البلدية ثم فى الشهر العقارى ، وبين يدى أربعة كتب من تأليفه ، أبدأ بكتاب (حياتنا الجديدة أو مصر المستقلة) الصادر سنة ١٩٤٣ عن مطبعة (المجلة الجديدة) ، ووصفه على غلافه بأنه (مجموعة أبحاث اجتماعية حول بعض المسائل التى اعترضت حياتنا الجديدة فى مصر المستقلة ، عرفنا آراء سلامة موسى ودعوته الى الاشتراكية ولكننا من كتاب صلاح الدين كامل نستطيع أن نعرف كيف انعكست آراء

الاستاذ على تلاميذه ، وكان فقيدنا واحدا منهم ، ونشر في مجلة استاذه أغلب أبحاثه ، لم يشغل صلاح الدين كامل باله بالتحسر على ما أصاب ثورة سنة ١٩١٩ من حبوط ، تلك صفحة طويت ، انه ينظر الى المستقبل ويتطلع اليه ، لذلك استل من معاهدة سنة ١٩٣٦ جانبها الايجابي الذى يمكن البناء عليه ، حمد لها أنها قضت بتصفية التناحر السياسى بين الاحزاب فطالبها بالاسراع فى وضع برامج اجتماعية لهـا ، واندفع الى المناداة بالاشتراكية كأستاذه ، طالب بتقرير ضريبة على التركات ، وتاسيس بنك صناعى ، بالتخلى عن الطربوش ، بمناصرة المرأة والاعتراف بحقها فى المساواة مع الرجل فى التعليم والعمل ، حارب الرجعية فى جميع مظاهرها واعتبر وزارات الاقلية اعتداء على حق الشعب فى حكم نفسه بنفسه .

والكتاب الثانى هو «أوراق متناثرة» وقد وصفه على غلافه بأنه «نواح طريقة فى الادب القصصى المصرى» وهو صادر سنة ١٩٣٦ ، عن مطبعة المجلة الجديدة أيضا ، هذه هى الخطوات الاولى لكاتب يعشق الادب ويعد نفسه لأن يكون أديبا ، له آمال عراض ، فعلى بطن الغلاف (هكذا كان يفعل كثير من ناشئة الكتاب حينئذ) سجل طويل بوعود المؤلف لقرائه ، فتحت عبارة (تحت الطبع) ـ ولو انصف لقال (فى الدرج)

١ ـ صندوق البريد ـ مجموعة أقاصيص تحليلية
٢ ـ الحجاب من وراء الكواليس ـ مجموعة أقاصيص ساخرة
٣ ـ حياتنا الجديدة
٤ ـ صفحات من مذكرات
٥ ـ محاورات وشذرات

ترجمة :

الأقصوصة الفرنسية الحديثة .
الأقصوصة الانجليزية والأمريكية الحديثة
الأقصوصة الروسية قبل الحرب العظمى
السلاح والرجل ـ كوميديا لبرنارد شو

وعود بقيت ـ كما يحدث فى أغلب الاحوال ـ بغير وفاء ، ولكنه استطاع سنة ١٩٦٢ أن ينشر ترجمته لمسرحية برنارد شو التى صنعها سنة ١٩٢٦ وكان لا يزال طالبا بكلية الحقوق ومثلتها فرقة فيكتوريا موسى باسم (كريم شكولاتة) ، وأحب أن أنقل اليك من مقدمة المسرحية هذه المبارزة بين الدعابة الانجليزية والدعابة المصرية التى جرت بين فقيدنا وبرنارد شو حين أراد تصويره أثناء زيارة سياحية له فى الأقصر :ـ

ـ لماذا صورتنى ؟ هل انت صحفى ؟
ـ كلا ولكنى أحد هواة أدبك .
ـ حسنا ، ماذا قرأت لى
ـ كل ما كتبت ، كما سبق أن ترجمت روايتك الظريفة (السلاح والرجل) وقدمها المسرح المصرى سنة ١٩٢٧ .
ـ اذن أنت مدين لى بنصف ربحك منها
ـ للأسف لم أربح منها شيئا بل كدت أخسر ، كنت وقتئذ طالبا بكلية الحقوق وكدت أرسب لانشغالى بترجمة الرواية واخراجها وتمثيلها .
ـ اذن حمدا على أنك لم ترسب والا لطالبتنى بتعويض ..

(البقية ص٤٥)

غط صعب

١ — إنَّ بالشِّعْبِ الَّذِى دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً ، دَمُهُ مايُطَلُّ

٢ — قَذَفَ العِبْءَ عَلَيَّ وَوَلَّى ، أنا بِالعِبْءِ لهُ مُسْتَقِلُّ

٣ — وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّى ابنُ أُخْتٍ ، مَصِعٌ ، عُقْدَتُهُ ما تُحَلُّ

٤ — مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً ، كما أطْرَقَ أفْعَى يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلُّ

***

٥ — خَبَرٌ مَّا ، نَابَنَا ، مُصْمَئِلٌّ ، جَلَّ حتَّى دَقَّ فيهِ الأَجَلُّ

٦ — بَزَّنِى الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِأَبِيٍّ جارُهُ مَا يُذَلُّ

٧ — شَامِسٌ فى القُرِّ ، حتَّى إذا ما ذَكَتِ الشِّعْرَى ، فَبَرْدٌ وظِلُّ

٨ — يَابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غيرِ بُؤْسٍ ، ونَدِى الكَفَّيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ

٩ — ظَاعِنٌ بالحَزْمِ ، حتَّى إذَا مَاحَلَّ ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ

١٠ — غَيْثُ مُزْنٍ غامِرٌ حَيْثُ يُجْدِى ، وإذا يَسْطُو فلَيْثٌ أَبَلُّ

١١ — مُسْبِلٌ فِى الحَىِّ ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ ، وإذا يَغْدُو فَسِمْعٌ أَزَلُّ

١٢ — ولَهُ طَعْمَانِ : أَرْىٌ وشَرْىٌ ، وكِلاَ الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ

١٣ — يَرْكَبُ الهَوْلَ وَحِيدًا ، ولا يَصْحَبُهُ إلَّا اليَمَـانِى الأَفَلُّ

***

١٤ — وَفُتُوٍّ هَجَّرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إذَا انْجَابَ ، حَلُّوا

١٥ ــ كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بماضٍ كَسَنَا البَرْقِ ، إذَا مَا يُسَلُّ

١٦ ــ فَادَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ

١٧ ــ فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوَّمُوا ، رُعْتُهُمُ ، فَاشْمَعَلُّوا

***

١٨ ــ فَلَئِنْ فَلَّتْ هُـذَيلٌ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُـذَيْلاً يَفُـلُّ

١٩ ــ وَبِمَا أَبْرَكَهَا فى مَنَاخٍ جَعْجَعٍ ، يَنْقَبُ فِيهِ الأَظَـلُّ

٢٠ ــ وَبِمَا صَبَّحَها فى ذَرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ القَتْلِ ، نَهْبٌ وَشَلُّ

***

٢١ ــ صَلِيَتْ مِنِّى هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ ، لا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا

٢٢ ــ يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حَتَّى إذا مَا نَهِلَتْ ، كان لَهَا مِنْهُ عَلُّ

***

٢٣ ــ حَلَّتِ الخَمْرُ ، وكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلأْيٍ مَّا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ

٢٤ ــ فَاسْقِنِيهَا ، يا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إنَّ جِسْمِى بَعْدَ خَالِى لَخَلُّ

***

٢٥ ــ تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ

٢٦ ــ وَعِتَاقُ الطَّيْرِ تَغْدُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقِـلُّ



نمطٌ صَعْبٌ ونَمَطٌ مُخِيفٌ

بقلم : محمود محمد شاكر

(٣)

معذرة ، فقد بعد العهد بما كنت كتبت ! ولكن أظنني فرغت ، (فيما سلف قديما) ، من بيان باب من أبواب منهجي الذي أتبعه في مدارسة قصيدة من الشعر الجاهلي ، يكون في نسبتها الى شاعر بعينه خلاف • وكان الطريق ، كما رأيت ، وعرا ، محفوفا بمخاطر الضلال • وقد ذكرت آنفا أن هذه القصيدة التي تنسب أحيانا الى تأبط شرا ، ليست بأمثل القصائد التي تعين على بيان قدر كاف من هذا المنهج المتشعب المتحول الذي لا يكاد يستقر • ومرد ذلك الى كثرة التفاصيل وشدة اختلافها أحيانا ، ولكن على ضبطها وحصرها وتمحيصها تتوقف سلامة الرأي من الخطل والفساد • وأحب أن أنوه هنا بأن الامر في هذا الباب الاول من المنهج لا يقتصر على فض الخلاف في نسبة القصيدة ، بل يتعداه الى أمور أخرى عظيمة الخطر في دراسة الشعر ، وفي فهمه على وجه صحيح • الا أن بيان ذلك يتطلب ضرب الامثال بقصائد مختلفة ، وذلك لأن القصيدة نفسها ربما تضمنت قدرا وافرا من الدلالات ، تهدي الباحث الى صورة أخرى من المنهج ، وتكون لها الغلبة على دراسة الدارس • فان غفل عما توجبه هذه الدلالات ، كان حريا أن لا يصل الى شيء يطمئن اليه ، وبذلك تظل القصيدة مفتقرة الى ما يكشف عن أسرار جمالها ، والى ما يحدد ضوابطها التي لا يتيسر فهمها الا بمشقة ومعاناة • وأظنه كان واضحا أن حديثي كله كان يدور على «القصائد المفردة» ، دون قصائد أصحاب الدواوين التي رواها شيوخ الرواية ، ودون القصائد التي تنحل (أي تنسب) الى بعض أصحاب هذه الدواوين ، سواء أكانت هذه الدواوين من شعر الشعراء الذين وصلتنا دواوينهم برواية راو واحد ، أو أكثر من راو واحد ، من الرواة القدماء ، أم كانت من شعر شعراء لم تصلنا بعد دواوينهم المروية ، لخفاء مكانها في خزائن كتب الأمة ، أو لضياع هذه الدواوين فيما ضاع من تراث العربية .

ثم يلي هذا الباب باب آخر من منهجنا في دراسة شعر الجاهلية • وهذا الباب ليس قاصرا على « القصائد المفردة » ، بل يشركها فيه عامة شعر أصحاب الدواوين التي رواها الرواة القدماء ، أو ما صنعه تلاميذهم من جمع روايات رواة مختلفين في ديوان واحد • وهذا الباب هو عندي أهم أبواب المنهج ، وعليه المعول في تخلص الشعر الجاهلي من كثير من الشوائب • ولم تزل هذه الشوائب أعظم ما يعوق المرء أحيانا كثيرة عن فهم الشعر الجاهلي فهما صحيحا ، وعن تذوق ما فيه من جمال وروعة وجلال • ومن جراء هذه الشوائب ، اندلقت على الشعر الجاهلي مثالب جمة : من شك في نسبة الشعر الجاهلي الى أصحابه ، الى نفي ما يسمونه « وحدة القصيدة » عنه ، الى طعون بين ذلك كثيرة في الشعر نفسه ، وفي مناهج شعراء الجاهلية ، وما شئت من شيء تطول به الألسنة ، وتصول به الاقلام ! ومرجع ذلك كله الى كثرة الشوائب المفضية الى غموض شديد يحيط بهذا الشعر ، وقلة احتفال هؤلاء المتكلمين بكشف حقيقة هذا الغموض قبل الخوض في القضية ، وقلة ورعهم عن الحكم افتياتا ومجازفة • وكنت أحب أن أكشف عن حقيقة هذه الشوائب بتفصيل واف ، ولكني عدت فأعرضت عن ذلك ، لأني رأيته يقتضيني أن أجعل الكلام في ذلك فصلا طويلا مفردا على حياله ، (كفصل القول في علم العروض ، في المقالة السالفة) • واذن ، فاخالنا لا نكاد نخلص الى هذه القصيدة التي بين أيدينا ، حتى نجوب اليها دروبا مشتبهة ، في رحلة طويلة مضنية • وفي ذلك من المشقة علي ، وعلى القارئ أيضا ، مالا أحب أن أحتمله أو أحمله إياه • ومع ذلك فاني باذل لك من الجهد في ضبط هذا الامر المنتشر ما استطعت ، فعسى أن تقف على قدر صالح من منهجي ، خلال المقالة في قصيدتنا هذه ، وان كانت ، كما قلت ، ليست بأمثل القصائد للدلالة على ذلك •

* * *

وفي هذا الباب الثانى من المنهج ، ينبغى أن لا يدع المرء جهدا يبذل فى تحرى أمور أربعة واستقصائها بكل وجه متيسر :

الأمر الأول : استقصاء المصادر التى روت القصيدة تامة ، أوروت قدرا صالحا منها على وجه الاختيار او الاستشهاد ، مع التزام الترتيب التاريخى لهذه المصادر ، والترتيب التاريخى لمن أسندت اليه الرواية فيها .

الأمر الثانى : اختلاف عدد أبياتها فى كل رواية .

الأمر الثالث : اختلاف ترتيب أبياتها فى رواية الرواة عن شيخ واحد من شيوخ الرواية ، ثم اختلاف هذا الترتيب ، ان كان ، فى رواية غيره من الشيوخ .

الأمر الرابع : استقصاء كل اختلاف يقع فى بعض ألفاظ الابيات ، فى هذه المصادر ، ثم فى سائر مصادر اللغة والنحو والأدب والتاريخ وغيرها ، حيث يستشهد بالبيت والبيتين والثلاثة من القصيدة ، لغرض غير غرض رواية الشعر . فان أكثر هذه المصادر ، انما نقل عن روايات لم تنته الينا ، وعن كتب ضاعت أو خفى مكانها . واغفال ذلك قادح فى صدق التحرى ، ومضيع لفوائد ربما أعانت على تصحيح خطأ مضر بالقصيدة وببنائها وبترتيبها . والترتيب التاريخى فى كل ذلك أمر لا ينبغى اغفاله أو التهاون فيه .

وقد ألممت فى مقالتى الاولى بصفة رواية الشعر الجاهلى والاسلامى — فى فصل ضمنته طرفا من العلل التى تعرض لرواة البادية ، ثم لمن أخذ عنهم من قدماء رواة الحواضر ، ثم لما صنعه تلاميذهم حيث نصبوا أنفسهم لجمع الشعر الجاهلى والاسلامى ، وكشفت عن بعض صنيعهم فى جمع شعر كل شاعر على حدة ، أما برواية راو واحد من الرواة الشيوخ ، واما بروايات مختلفة عن شيوخ مختلفين . ثم ما كان من صنيعهم فى جمع « القصائد المفردة » ، وهو الموسوم بأشعار القبائل ، أو ما يشبهه من أشعار اللصوص ، وأشعار الصعاليك ، وأشباه ذلك . وقد انتهى الينا بعض ما رواه الشيوخ القدماء أو صنعوه من دواوين الشعر . ولكنه لم ينته الينا على وجهه الذى كان عليه فى القرون الاولى . (ما بين أواخر القرن الاول الى القرن الرابع تقريبا) . وأشد ما أصابه الحيف هو رواية « القصائد المفردة » ، فان دواوين أشعار القبائل وأشباهها لم يصلنا منها شيء يعول عليه ، اذا استثنينا ما صنعه أبو سعيد السكرى (٢١٢ — ٢٧٥ هـ) فيما جمعه من شعر شعراء « هذيل » ، وهو أجل ما وصلنا من صنعة ديوان قبيلة بعينها . وتم قد انتهى الينا من كتب الاختيار ، وهو مختار « القصائد المفردة » ، من صنع الشيوخ القدماء ، كتابان : هما « المفضليات » للمفضل الضبى (٠٠٠ — ١٧٨ هـ تقريبا) ، وهو نسخة جيدة مسندة ، ثم « الأصمعيات » ، لأبى سعيد الاصمعى (١٢٢ — ٢١٦ هـ) ، وليس للنسخة المطبوعة اسناد يتيح لنا ان نعرفها معرفة أوثق . ومع ذلك ، فهذان الاختياران ، على جلالة خطرهما ، لا يعدان شيئا كبيرا فى جمهرة شعر الجاهلية . فان مجموع ما فيهما من القصائد والمقطعات لا يتعدى مئتين واثنتين وعشرين قصيدة ومقطعة ، بما فى ذلك المكرر فيهما ، وبما فى ذلك من قصائد بعض أصحاب الدواوين المروية . وهذا قدر قليل جدا لا يكاد يذكر . أما الضرب الآخر من كتب الاختيار كالحماسة والوحشيات ، لأبى تمام ، فاعتماد الاختيار فيها على الأبيات دون القصائد ، الا ما شذ . وأما قديم كتب الادب والتاريخ والسير وأشباه ذلك ، فقد توزعت فيما بينها قصائد كثيرة من هذه القصائد المفردة ، وأكثرها مبنى على الاختيار والاستشهاد دون حاق الرواية . ولست بسبيل استقصاء ، فتجوزت فى العبارة بعض التجوز . ولما كان الامر على ما وصفت ، لم يكن لنا بد من الاعتماد على كتب من تأخر من أهل العلم عن زمان الرواية القديمة ، لأن أكثرهم انما نقل ، على الأرجح ، من كتب القدماء التى كانت وفيرة أو متيسرة فى عهد عهد من أزمانهم . ولكن الحذر فى أمرها واجب ، لا يتفصى منه أحد يبنى معرفته وعلمه على التحرى والتمحيص . وأظننى قد أبنت بعض الابانة عن بعض مدارج المنهج فى هذا الباب ، وقد بقى فيه فضل مقال ، فى شأن اختلاف عدد أبيات القصيدة ، وفى اختلاف الترتيب ، وفى اختلاف الألفاظ ، وكيف ، تكون وجوه النظر فى ذلك ، فهذه أمور أرجو أن أحسن الابانة عن بعض مدارجها خلال دراسة هذه القصيدة ، طلبا للاختصار .

* * *

نشرت فى الصفحات التى قبل هذه المقالة . نص القصيدة التى قالها « ابن أخت تأبط شرا »، بعد أن قتلت هذيل خاله « تأبط شرا » ، ثم بعد أن أدرك هو من هذيل ثار خاله . وقد اثبتها كما جاءت فى رواية أبى تمام فى الحماسة ، منقولة عن شرح التبريزى لحماسة أبى تمام . ونشرتها بنصها وترتيب أبياتها هناك ، الا ألفاظا يسيرة في بعض أبياتها ، وجدتها فى كتب أخرى . سأبين وجه ترجيحى لاثباتها ، وسأجعل ترتيبها وعدد أبياتها الذى نشرته هو الاصل الذى أشير اليه بأرقامه فيما يلى . وقسمت القصيدة سبعة أقسام ، سأشير أيضا اليها عند الحاجة الى الاشارة . وقد جاءت هذه القصيدة تامة فى أربعة كتب : فى « كتاب التيجان » لابن هشام (ـ ٢١٨ هـ) ، وهو أقدمهن / ثم « ديوان الحماسة » لأبى تمام (١٨٨ ـ ٢٣١ هـ) بشرح المرزوقي (ـ ٤٢١ هـ) / ثم فى ديوان الحماسة » أيضا ، بشرح التبريزى (٤٢١ ـ ٥٠٢ هـ) / ثم فى « كتاب العقد » لابن عبد ربه الأندلسى (٢٤٦ ـ ٣٢٧ هـ) . وسأصف هنا عدد أبياتها وترتيب كل رواية منها ، ومازيد على أبيات القصيدة ، وما أسقط منها .

١ ـ فعدة أبياتها فى (كتاب التيجان) ، سبعة وعشرون بيتا ، مع اخلاله بخمسة أبيات رواها أبو تمام فى الحماسة ، وهذه أرقامها (٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ٢٠) ، وبزيادة ستة أبيات . وهذه الزيادة واقعة جميعها فى القسم الثانى من القصيدة ، وهو القسم الذى وصف فيه الشاعر خاله « تأبط شرا » . واليك ترتيب القصيدة فى « التيجان » ، مقارنا بترتيب أبى تمام : (١ ـ ٦ ، ١٣ ، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ٨ ، ٧ ، ١٢ ، ثم زيادة ثلاثة أبيات ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣) ، وبين الروايتين اختلاف فى بعض الالفاظ ، مع تضمين معنى البيت الحادى عشر ، فى رواية أبى تمام ، فى بيتين متفرقين ، فلذلك أدخلتهما فى تعداد الزيادة .

وقد ذكرت رأيى فى « كتاب التيجان » فى المقالة الأولى ، وبينت أن فيه آفات عظيمة ، وأن الشعر الذى فيه خليط فاسد جدا ، وان كان بعضه صحيح النسبة الى أصحابه ، فمن أجل ذلك صار كتابا لا يعتد بما جاء فيه من الشعر . ومع ذلك ، فان ترتيب الشعر عنده (من ١ ـ ١٦) لايكاد يضر ، مع زيادته التى زادها ، لأنها جميعا صفات متتابعة متفرقة وصف بها الشاعر خاله. ولكنى أعد ترتيب أبى تمام أمثل من ترتيبه فى هذا القسم . أما مابعد ذلك عنده (من ١٧ـ٢٧) فترتيب الأبيات على المعانى مختل أشد الاختلال، فلذلك أجده صوابا أن لايعتد به أحد. ومع مافيه من العيب القادح ، فقد أصبت فيه فائدة دلتنى على فساد وقع فى كلمة ضبطها المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، وأقاما شرحهما على هـذا الضبط ، فأدخلا على بناء القصيدة قدرا من الخلل لا يستهان به . وسأبين ذلك فيما بعد .

٢ ، ٣ ـ أما رواية أبى تمام فى « فى ديوان الحماسة » ، فقد اختلف عليه فيها . فالمرزوقى والتبريزى ، وهما شارحا الحماسة ، قد اختلفا فى عدد الأبيات ، وفى تقديم بيتين أو تأخيرهما. فالتبريزى رواها وعدة أبياتها ستة وعشرون بيتا، وأما المرزوقى ، وهو أقدم الرجلين ، فعدة الأبيات عنده أربعة وعشرون بيتا ، لأنه أسقط بيتين هما (١٦ ، ٢٠) . واتفقا جميعا فى ترتيب الأبيات (من ١ ـ ٢٢) ثم قدم المرزوقى وأخر ، فجاء ترتيب الابيات هكذا : (٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤). وهذا الترتيب شبيه بما جاء فى كتاب التيجان ».

٤ ـ أما صاحب « العقد » ، فعدة أبياتها عنده أربعة وعشرون بيتا ، أسقط من رواية أبى تمام الأبيات الآتية : (١٠ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٢٣) ، فوافق صاحب « التيجان » في اسقاط ثلاثة أبيات هى (١٠ ، ١٦ ، ٢٠) ، ووافق المرزوقى فى اسقاط بيتين هما : (١٦ ، ٢٠) ، وانفرد باسقاط البيت (٢٣) . ولكنه زاد بيتين ، هما عند صاحب « التيجان » ، مع شيء من الاختلاف فى روايتهما . وهذا ترتيب روايته مقارنة برواية أبى تمام المنشورة هنا : (١ ـ ٩ ، ١٢ ، ثم زيادة بيتين ، ١١ ، ١٣ ، ١٧ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١٤ ، ٢٤) .

وهذه الرواية ، بهذا الترتيب ، وبحذف البيت الثالث والعشرين ، رواية مختلة ، أشد اختلالا من رواية « التيجان » ، فيما بعد البيت الثالث عشر . (وأنا أتجوز تجوزا شديدا حين أسمى ما عنده وما عند صاحب التيجان « رواية ») . وصاحب العقد لم يبن كتابه على الرواية ، وهو ليس من الرواة فى شيء ، انما كان أديبا شاعرا متخيرا ، وكان أندلسيا مضطرب المعرفة برواية أهل المشرق ، وأكثر تعويله على ما وقع اليه من الكتب . « وكتاب العقد » فى نسخه المخطوطة فيه زيادة ونقص . وأما ما طبع منه ففيه اضطراب . وقد طبع مرات ، أمثلها

الطبعة الأولى الأميرية ، ثم طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر • والأولى لم تحقق تحقيقا يعتمد عليه ، ولا يدرى عن أى النسخ طبعت • وأما طبعة لجنة التأليف ، فان ناشريها زعموا أنهم طبعوها عن أصح نسخة مخطوطة مصورة من الآستانة ومع ذلك فانهم تصرفوا فيها تصرفا معيبا جدا ، يسقطها من عداد ما يوثق به •

* * *

أما الكتب التى جاء فيها قدر صالح من أبيات هذه القصيدة ، فثلاثة : « كتاب الحيوان » للجاحظ (١٥٠ ــ ٢٥٥ هـ) / ثم كتاب « الاشباه والنظائر » للخالديين ، اخوان : مات أولهما سنة ٣٨٠ هـ ، ومات الآخر سنة ٣٩٠ هـ) / ثم كتاب « اللآلى ، فى شرح أمالى القالى » ، لابى عبيد البكرى الأندلسى (ــ ٤٨٧ هـ) • وسأصف ما جاء فيها •

١ ــ ذكر الجاحظ ثمانية أبيات منها ، هذا ترتيبها : (٧ ، ١٢ ، ١١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ١٥ ، ٢٤) • وظاهر من قراءتها متتابعة أن الترتيب هنا خلط لا يعتد به • انما كان الجاحظ يتخير من القصيدة أبياتا كيفما اتفق ، لم يبال بترتيب الرواية •

٢ ــ وأما الخالديان ، فذكرا منها اثنى عشر بيتا ، هذا ترتيبها : (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٢٢ ، ١٤ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٣) • وهذه أيضا سبيل متخير لا يبالى قدم أو أخر ، انما يلتمس الأبيات ذوات المعانى ، وكذلك شأنهما فى سائر الكتاب

٣ ــ وأما البكرى ، فانه شارح معلق • فلما استشهد القالى بالبيت (رقم : ٢٤) ، قال فى تعليقه : « وقبل البيت منها : » ، ثم ذكر ستة أبيات ، هذا ترتيبها : (٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤) ، فطابق ترتيب هذه الأبيات ، ترتيب المرزوقى الذى ذكرناه آنفا •

ثم لا أجد بعد ذلك ما ينتفع به عند النظر فى ترتيب القصيدة ، وانما هو الاستشهاد بالبيت والبيتين فى تفاريق الكتب • ولما كان خلط معانى الأبيات ظاهرا فيما ذكره صاحب « التيجان » وصاحب « العقد » ، وكان سبيل التخير ظاهرا فيما ذكره الجاحظ والخالديان ، لم يسلم لنا الا ما رواه أبو تمام فى « ديوان الحماسة » ، مع الاختلاف عليه فى اسقاط بيتين ، وفى تقديم القسم السابع على القسم السادس من القصيدة • فمن أجل ذلك كان شبيها بالصواب أن نعتمد جملة رواية أبى تمام ، وأن نعتمد جملة ترتيبه أبيات القصيدة ، اذا اقتصرنا على ترجيح بعض المصادر على بعض • فهل يستقيم ترتيب رواية أبى تمام كل الاستقامة ؟ وهل يصح بناء القصيدة على هذا الترتيب ؟

* * *

وقضية ترتيب أبيات القصيدة ، قضية معضلة ، والاجتراء عليها أمر صعب ، وتيسر أداتها لمن يحسن الفصل فيها قليل • وقبل كل شىء ، فأمر اختلال الترتيب ربما كان دعوى فاسدة ، وربما كان الاستدلال على صحة هذه الدعوى أخبث فسادا من الدعوى نفسها • وقد رأيت كثيرا ممن أدعى اختلال بعض القصائد، انما يؤتى من سوء فهمه ، ومن تبجحه وتهوره ، وأكثر من رأيته اجترأ عليها طائفة من الأعاجم المستشرقين ، ثم تابعهم جماعة من أهل جلدتنا ، لم يحسنوا التبين ، استخفتهم الثقة برجاحة عقول الغالبين على الثقافة فى زمانهم ، ثم زين لهم هذا الفعل حب الاغراب والظهور • وآفة جميع هؤلاء قلة بضاعتهم من المعرفة بلسان العرب ، وجهلهم بوجوه تصاريف كلامها • وليس كل من يدعى معرفة بلسان العرب عارفا به على الحقيقة • ثم ان الشعر ، من بين جميع الكلام ، هو فى كل لسان أشق علاجا ، وأعصى قيادا ، لأن الشعراء لم يقصدوا قط مقصد الابانة المغسولة عن المعانى ، بل ركبوا الى أغراضهم أغمض ما فى البيان الانسانى من المذاهب ، فربما شعثوا ما كان حقه أن يكون مجتمعا ، لأنهم لايبلغون حق الشعر الا بهذا التشعيث • فيأتى أحدهم فيظن أن لو جمع هذا الى هذا ، فقد أزال عنه التشعيث ورده الى الجادة ، ولكنه فى الحقيقة لم يزد على أن أفسد بعقله، ماتعب الشاعر فى تشعيثه بميزان وتقدير • وقد حمدت لشيوخنا القدماء اجتنابهم أمر الفصل فى هذه القضية اذا عرضت ، مع سعة علمهم ، ومع تمكنهم من لسان العرب ، واحاطتهم بأكثر تصاريف العرب وشعرائها فى كلامها • ومن تتبع قديم الدواوين المروية ، رأى أكثرهم يروى القصيدة ، ثم يذكر اختلاف الرواة القدماء فيها ، وينص على تقديم بيت أو أبيات من القصيدة فى رواية فلان من الرواة ، ثم لا يزيد على ذلك ، لأنه

يكره أن يقضى فى ذلك قضاء • بل ربما نص وبين أن البيت أو البيتين مقحمان فى هذا الموضع من القصيدة ، ثم يكف لسانه ، لأنه يخشى أن يفتات على الرواية وعلى الشعر وعلى الشاعر ، ويترك الأمر معلقا لايقطع فيه بشىء • وهذه أمانة وافرة، وورع غالب ، وكمال عقل وعلم •

ومع كل ذلك ، فلست أريد أن أنفى أن يكون بعض ما وصلنا من الشعر مختل الترتيب ، بل ذلك كائن لاشك فيه ، وقد ذكرت فيما سلف مايعرض لرواية الشعر من العلل بما أغنى عن اعادته • ولكن اختلال الترتيب الذى تراه ربما كان مرده الى ألفاظ فى بعض الأبيات أخطأ بعض الرواة فوضع كلمة مكان كلمة ، قريب معناها من معناها ، سهوا أو غلطا أو سوء تقدير = وربما كان اختلالا لامرية فيه يظهر من التحرى فى مراجعة القصيدة = وربما كان مرده الى سقوط بيت أو أبيات مجتمعة أو متفرقة، أو تقديم بيت أو تأخيره• ذلك ممكن ، ولكن لايقضى فيه الا بعد التثبت والنظر والأناة • بل ربما ساق الشاعر شعره ، متعمدا سياقة تخيل اليك عند النظرة الأولى أن القصيدة مختلة الترتيب ، أو سقط منها شىء ، أو ربما كان التشعيث فى الأبيات من الخفاء بحيث لايدرك المرء انه بيان مستقيم على تشعيثه ، الا بعد نصب وطول تأمل • وادراك اختلال القصيد ، متوهما كان اختلاله أو واقعا أو مشبها ، هو فى ذلك كله قريب ممكن غير ممتنع على من تنسم معانى الشعر • أما البعيد الصعب ، فهو تسديد ما اختل ، وتثقيف مازاغ ، لأن الأمر عندئذ يتعدى حد تنسم معانى الشعر ، الى مثل قدرة الشاعر على بناء قصيده وشعره ، والى مثل مكره واحتياله فى الابانة عن أقصى ماغمض فى نفسه ، باللفظ بعد اللفظ ، وبتركيب الالفاظ بناء واحدا تلقفه النفوس بالتذوق ، تذوق اللفظ يلوح بين ألفاظ مثله ، مشوبا بتذوق المعانى المنسربة من خلال الألفاظ ، يخامره تذوق سر الشعر ، وهو النغم الكامن المتموج الذى تتهادى عليه الالفاظ والمعانى والتراكيب •

بيد أن بعد هذا الأمر وصعوبته ، ينبغى أن لا يحملنا على نفض اليدين منه جملة واحدة ، ولا على التخلى من ارتياده وتجشمه ، والتماس الوجوه التى من قبلها يلين عاصيه ، وتمهيد الذرائع التى تدنى من الغاية أو تعين على بلوغها • وقد ذكرت آنفا أربعة أمور ، لا مناص للناظر فى رواية الشعر من تحريها ، وجعلت رابعها : « استقصاء كل اختلاف يقع فى ألفاظ الابيات ، باستخراجها من دواوين الشعر ، ومن مصادر الادب واللغة والنحو والتاريخ وما اليها » • ومجرد استقصاء ذلك لا يكاد يغنى شيئا ، بل يحتاج الامر بعد ذلك الى بصر دقيق بوجوه اختلاف هذه الألفاظ ، واحاطة تامة بمعانى الشعر عامة، وبمناهج شعراء العرب فى بيانها عن أنفسها خاصة ، على اختلاف وجوه البيان ، وتداخل بعضها فى بعض • ثم يحتاج بعد الى لمح صادق يجلى الفرق بين اللفظين أو الثلاثة ، حتى يستطيع أن يحكم : أيها أحق بمكانه من البيت • ولن يستطيع أن يحكم فى ذلك حكما صحيحا ، الا والقصيدة كلها ماثلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها • ولما كان جائزا ، بل راجحا ، أن يكون اختلاف الألفاظ واقعا فى أبيات كثيرة، كل منها يحتاج الى مثل ما يحتاج اليه البيت الذى ينظر فيه ، كان عسيرا معتاصا أن يقنع المرء نفسه بقدرته على أن يجعل القصيدة عندئذ ماثلة له بمعانيها وظلالها ومناهجها • فاذا انضم الى ذلك ما هو متوقع من اختلال ترتيب الأبيات، كان شبيها بالممتنع أن يتم له تمثل القصيدة مستتبة على وجه صحيح • فاذا أراد ذلك عندئذ وتطلبه ، كان كمن وقعت له صورة ممزقة طرائق قددا ، قددا صغارا صغارا ، متناثرة مختلطة ، فرام أن يعيدها الى ما كانت عليه قبل تمزيقها ، وهو فى ذلك كله لا يدرى كيف كانت الصورة، ثم هو لا يضمن أن يكون بعض أجزائها قد هلك، ويخشى أن يكون قد اختلط بها ما ليس منها ، من صورة أخرى ممزقة كانت تشبهها رقعة وألوانا • وأرانى قد صعبت الأمر جدا ، ولكنى فى الحقيقة لم أصف الا ما وجدته وعانيته فى بعض الشعر الجاهلى ، وان كان ذلك غير كائن فى كل قصيدة قد اختل ترتيب أبياتها • ولكن من العقل أن لا يضمن المرء على الغيب شيئا ، بل عليه أن يستقبل الأشياء الملتبسة بأشد وجوهها تعقيدا والتواء ، حتى يخلص الى السهل المذعن وهو راض عن نفسه ، فان الأمر أكبر من أن تزاوله باستخفاف ، والاستخفاف أخدود الزلل ، والزلل أقصر طريق الى هلاك العقل وبوار المعرفة •

وتمثل القصيدة أمر شاق ، فى حديث الشعر وقديمه سواء • لأن الشعر كله يعتمد على الالفاظ وعلى تركيب الالفاظ وتصريفها ، وعلى بناء الجمل ومنازلها من السياق ، وعلى الاواصر الخفية بين الظاهر والباطن • وحين نذكر « الالفاظ » فى معرض الكلام عن الشعر عامة ، وفى كل لسان،

فغير مراد بها مجرد وجودها فى اللغة وفى كتبها ، بمعانيها التى درج عليها أهل كل لسان فى التعبير عن فحوى ما يريدون . فهذا أمر طلق مباح لكل متكلم يريد أن يفهم سامعه ما يقول ، ثم يمنحه أكتافه وينصرف ! أما «الفاظ» الشعر فأمرها مختلف ، لأنهم يلبسونها بالاسباغ ، ويخلعون عنها بالتعرية ، ما يكاد ينقل اللفظ من مستقره فى اللغة وفى كتبها ، الى مدارج تسيل باللفظ وقرنائه من الألفاظ الى غاية غير غاية المتكلم المبين عن نفسه لسامعه . وهذا شبيه بما نسميه « المجاز » و « الاستعارة » و « الكناية » وما جرى مجراها . فاذا جاء الامر الى الشعر الجاهلى، فان تمثل القصيدة لا يقتصر على مجرد معرفتنا بالالفاظ وبمعانيها ، كما جاءت فى كتب اللغة ، بل يتعداها الى توسم ما لحقها من الاسباغ والتعرية ، والى أسلوب كل شاعر منهم فى احتياله على الابانة الموجزة عن غوامض ما فى نفسه ، وعلى الوشائج التى تتخلل الالفاظ مركبة فى جملتها عن قصد وعمد وارادة ، ثم الى ضروب من المعرفة بأحوال العرب فى جاهليتها ، وما كانت تأخذ وما كانت تدع من المعانى ، وما كانت تألف مما يحيط بها فى حياتها ، فى البادية وفى الحواضر ، وبجمهرة الاساليب المختلفة التى يسلكها الشعراء فى بناء القصيدة لبنة لبنة ، حتى يستوى بناء قائما منضدا . وبين أنى أريد بهذا النعت عمل الناقد الذى يتولى كشف أسرار الشعر فى تركيبه وبنائه ، لا عمل المتذوق للشعر . فان التذوق أمر عام يستوى فيه ، أو ينبغى أن يستوى فيه ، الشاعر والناقد ، وقارىء الشعر وسامعه ، من أى طبقات الناس كان ، ما دام يملك الاداة التي تتيح له أن يفهم وأن يتأثر . وبين عمل الناقد وعمل سواء من متذوقة الشعر ، بون سحيق لا يستهان به .

عند هذا الموضع ، لا أجد محيصا عن بيان أمر غامض ، وغموضه عظيم الخطر ، وترك البيان عنه وكشف غموضه مضلة ، وشبيه بأحتجان الأمانة أو خيانتها . وذلك أن سبيلنا اليوم الى الشعر القديم كله ، هو كتب اللغة التى قيدت معانى الألفاظ وضبطتها ، ثم كتب شراح الشعر من القدماء . وكل ناظر منا اليوم فى الشعر الجاهلى ، لا يجد بدا من الرجوع الى كتب اللغة ، وعليها يعتمد . فمن أجل ذلك كان واجبا أن يدرك المرء ادراكا صحيحا واضحا نهج هذه الكتب ، والا استبهم عليه الطريق وضلت خطاه . كان هم كتب اللغة ، على وجه التحقيق ، ضبط أصول معانى الألفاظ ، دون ما سلكته هذه الألفاظ على ألسنة الشعراء من مجازات ودروب ومدارج ، الا ما شذ من ذلك عند استشهاد أصحاب اللغة بشعر شاعر بعينه . ولو أنها فعلت غير ذلك ، لخرجت عن أن تكون كتب لغة ، الى أن تكون كتب نقد للشعر ، وبيان عن معانى ألفاظ الشعراء جميعا ، حيث قلبوها فى أحوالها : من اسباغ وتعرية ومجاز واستعارة وكناية وما قارب ذلك . وهذا أمر شبيه بالمستحيل فى تأليف كتب اللغة . وليس معنى ذلك أن كتب اللغة لا تغنى شيئا ولا تنفع فى فهم الشعر ، بل معناه أن الناظر فى الشعر الجاهلى ، (وهو موضوع حديثنا هذا ، على الوجه الذى بينته آنفا) ، مفتقر ، بعد مراجعة اللغة والتدقيق فى فهم أصول الالفاظ ، الى شىء زائد على نص كتب اللغة . واذا وقف المرء عند منطوق النص وحده ، بقى الشعر الذى ينظر فيه مطموسا فى موضع ، متفككا فى موضع آخر ، مبتورا فى موضع ثالث ، فعندئذ يتمرد الشعر ، ثم يذهب عنه جامحا لا ينقاد . وما يطالبنا به فهم الشعر وتمثل بناء القصيد من هذه الزيادة على نص اللغة ، هو اليوم الاشكال الأعظم . فالشراح ونقاد الشعر القدماء ، حين تيسر لهم أحيانا أن يزيدوا على نص ما فى كتب اللغة عند شرح الشعر ونقده ، فانما تيسر لهم ذلك بالاحاطة التامة بالشعر كله ، وبغلبة الثقافة العربية عامة على المعرفة فى زمانهم ، وبالفهم لمناهج الشعر والشعراء عامة ، وبقرب عهدهم من منابع هذا الشعر بلا انقطاع ، ثم بتسلسل التلقى عن الماضين ، مع كثرة الشيوخ العلماء الذين يشتفى بعلمهم من داء الحيرة والشك ، وتوافر الكتب الأصول التى تضىء للناظر الطريق ، أما اليوم فالأمر مختلف ، تمزقت أكثر علائقنا بماضينا وانحسر مد الثقافة العربية ، وغلب علينا من أخلاط الثقافات ما غلب ، وتباعد العهد ، وقلت الكتب الأصول فى أيدينا ، وانقطعت سلسلة التلقى عن الماضين ، وفنى الدواء الشافى أو أوشك ، واستفحل الداء أو كاد . فالجهد الذى يفتقر الى بذله كل ناظر فى الشعر القديم ، جهد عظيم ، تمده قوة لا تضعف ، وقدرة على الاستقصاء والاستيعاب ، وعلى التحرى والضبط ؛ مع ترك التهاون ، ودقة الملاحظة للفروق ، ومع الحذر الشديد من غلبة الف الزمان الذى نحن فيه . ومن أخطأ ذلك كله ، وقف عاجزا عن تمثل القصيدة جملة ، أو تمثل أبياتها مفردة . فما ظنك به اذا نصب نفسه للفصل فى قضية ترتيب القصيدة ، وفى اعادة بنائها على الوجه الذى

بيناه ؟ ولست أريد أن أجعله أمرا معجزا ، ولكنى أريد أن تستبين لك المصـــاعب حتى لا تستخفك الجرأة حيث ينبغى التأنى والحذر ٠

* * *

أما شراح الشعر من القـدماء ، وهم الذين لا غنى لنا عن مراجعة ماكتبوا عند النظر فى الشعر الجاهلى خاصة ، فلابد من نظرة عجلى تحيط بماكتبوا وألفوا ٠ ومراجعـة أكثر شروح الشعر ، تدلنا على أن هؤلاء الشراح كان أكثرهم أقرب الى أصحاب اللغة وأهل النحو ، أو الى العلماء بالادب عامة ٠ وجمهرة شروحهم مبنية على تفسير ألفاظ للغة ، وعلى بعض ما يتصل بالنحو عند حاجتهم الى البيان عن تركيب الأبيات التى يشرحونها ، وعلى أخبار الشعراء والقبائل ، وعلى ذكر الحوادث التى ربمـا دل عليها الشـعر أو أشار اليها ، وجميع ذلك لا غنى عنه فى فهم الشعر ، وفيه من الفوائد ما لو أخطأناه لعسر فهم بعض الابيات عسرا شديدا ٠ ومع ذلك فبين للمتأمل أنهـم صرفوا أكبر جهدهم فى النظر الى لغـة الأبيات وهى تفاريق غير مجتمعـة ، ولم يبالوا شـيئا بالنظر فى جملة القصـيدة ، وما ينتظمهـا أو يتخللها من مرامى الشاعر فى شعره ٠ فمن أجل ذلك وقع فى شروحهم لبعض ألفاظ الابيات ، تفسير لغة ، ولكنه تفسير يقع دون غرض الشاعر أحيانا ، أو يزيد عليه أحيانا أخرى ، ويقع فيها أيضا من الشرح ما غيره أولى به ، وما هو خطأ محض فى معنى الشعر ، وان كان صحيحا فى معنى اللغـة وفى معنى شـعر غيره أكثر تداولا وشهرة ، ويقع فيها أيضا ما أغفلوا شرحه لظنهم أنه ظاهر مألوف ، وهو أحق بالشرح والبيان ، لأن ظهوره خادع ، فاذا رمت الابانة عنه بالظاهر والمألوف التوت عليك الابانة ٠ وفى كل هذا أو بعضه حيف على الشعر شديد ٠ والعلة فى ذلك كله هو ماقلت لك ، من أن أكثر الشراح القدماء كانوا من أهل اللغة وأصحاب النحو وعلماء الأدب وأولى الناس كان بالبيان عن معانى الشـعر هم الشعراء والنقاد ٠ أما الشعراء ، فهـم فى كل زمان ، وفى كل لسان ، يشغلهم الشعر نفسه وتشغلهم أنفسهم عن التعرض لمثـل ذلك ، الا القليل فى زماننا ، والقليل القليل فيما مضى ، الا فى الفرط والندرة ، وفى القليـل جدا من الشعر ، حتى لو التمسته لم تكد تصيبه ٠ وأما النقاد ، فينبغى أن نعلم أول كل شىء أن معنى « النقد » فى القديم ، مفارق لمعناه عندنا فى زماننا ، ولم يكن له اسم يستقل به وينفرد ، حتى يكون فنا من الأدب قائمـا برأسـه له رجال يتولونه ويمهدون سبله ٠ وأكثر الذين استوت لهم القدرة على « النقد » من القدماء ، تحولوا عن تأصيل النقد واستيفاء قواعده وشق سبله ، الى تأصيل علم البلاغة والبيان ، وبناء قواعدهما ، أو الى نقد التفاريق والتفاصيل فى الشعر ، دون نقد جملة القصـيدة والابانة عن معانيه ، وتجلية أسرار جماله ٠ ولو قـدر لتراث العربية أن يسير فى طريقه الينا متكاملا، يمد أوله آخره ، لانتهى زماننا الى ظهور جيل من شراح الشـعر ونقاده ، قد توفرت لهـم احاطة الماضين وابداع المحدثين ٠ ولـكن شـاء الله أن ينقطع السبيل ، وعسى أن يتصـل يوما ما ، فجاء جيل النقاد من المحدثين ، وقد بليت الحبال التى تربطهم بماضـيهم ، وانبتت الأواصر ، وصرفتهم عن الشعر القديم كله صوارف غلبت عليهم ، فأعرضوا عنه كل الاعراض ، بل ازدروه واستخفوا به وأنكروه وأساءوا القـالة فيه ٠ وانتهى الأمر الى وقوع هذا الشعر فى قبضـة طائفة من المتخصصين ، (بحكم ظروف الدراسة فحسـب) ، لا عن موهبة أو فطـرة ، فأنزلوا أنفسهم منازل شراح الشعر ونقاده ، وليست لهم احاطة الماضين بلغتهم وتراثهم ، ولا قدرة المحدثين على الابداع فى البيان عن معانى الشعر ، ورأينا منهم عجبا عجابا فى شرح الشعر القديم ، ووقع الشعر كله بين شقى الرحا ، بين عجز العاجزين، واعراض المعرضـين ، فاشتد العبث ، وكثـر الخبث ٠ ومع ذلك فاليـأس خليقـة منكرة ، والبشر لا يعجزهم شىء اذا أرادوه ، وسلكوا له سبيله ، واتخذوا له عدته ٠ وعسى أن يفضى مانحن فيه الى خير كثير ، يوما ما ٠

فهذه صفة الباب الثانى من المنهج ٠ فهو ، كما ترى ، مرتقى عويص صعب الجانب، متشعب المذاهب، سالكه سار على غرر ٠ فمن رام التوقـل فيه بلا موهبة أوتيها ، وبلا عدة هيأها ، وبلا ورع يكفكف من جرأته وتهوره ، بلغ الغاية فى الاساءة ، وشمخ عليه الشعر ، ولا يأمن أن تزل به قدم الى مهوى بعيد القرار ٠ وقد سقت الكلام فيه مختصرا ، مجردا من المثال ، وظننت أن ذلك مغن ، وأنه لن يضر ، لأن تطبيق بعض المنهج على قصيدتنا هـــذه ، خليق أن يـكشف عن بعض ما أردت ، وان كانت هذه القصيدة ، كما قلت مرارا ، ليست بأمثل القصائد لتطبيق هذا المنهج،

لقلة رواتها فيما بلغنا ، ولقلة اختلافهم فى رواية أبياتها وفى جملة ترتيبها ، ولأنها من القصائد التى جاءت محكمة البناء ، ولذلك نجت من تصرف أبى تمام فى اختياره للشعر كعادته ·

* * *

كان تأبط شرا شاعرا مجيدا ،وكان فاتكا جريئا بئيسا يغزو على رجليه لا يركب فرسا ، لأنه ، كما قالوا « كان أعدى ذى رجلين ، وذى ساقين ، وذى عينين » · وكان يكثر الغارة على «هذيل» فى ديارها وحده ، وكان شديد النكاية فيهم ، وله فيهم وقائع منكرة ، ينال منهم وقلما ينالون منه · حتى، اذا حانت منيته وفرغ أجله ، ظفروا به فى آخر غاراته عليهم ، عند جبل فى بلادهم يقال له « مسلع » ، فاحتملوا جثمانه فرموا به فى شعب من شعاب مسلع ، فيه غار يقال له : « غار رخمان » · وكان لتأبط شرا « ابن أخت » (هو خفاف بن نضلة ، ان صح ذلك ، كما سلف فى المقالة الأولى) ، فلما بلغه خبر قتل خاله ، حمى واحتدم ، فحرم الخمر على نفسه ، على عادتهم فى الجاهلية ، لا يذوقها حتى يدرك بثأر خاله ، وقد فعل · ثم قال أكثر هذه القصيدة بعد أن شفى غليله من « هذيل » ، ونقض وتره (أى أخذ ثأره منهم) ، وحلت الخمر وكانت حراما !

هذا لب القصة بلا حواش · فمن الخطأ أن يقال ان هذا الشاعر قال قصيدته فى « طلب الثأر » أو التحريض عليه ، لأنه انما قال أكثرها بعد أن أدرك ثأره فى هذيل ، لاقبل ادراكه ، ومن الخطأ أيضا أن يقال انه قالها « يرثى خاله تأبط شرا » ،لأنه لم يقصد قصد الرثاء ، والقصيدة ليست من الرثاء فى شىء ، وليس فيهـا تفجع ظاهر على هالك · وانما يقول ذلك من يقوله ، لأن الالف شديد الاثر فى النفوس والعقول والألسنة، ونحن قد ألفنا تقسيم الشعر الى مـديح ورثاء وتشبيب وحماسة وفخر ، كما هو معروف ، ثم جر ذلك الى تصنيف القصائد فى أبواب من الكتب موسومة بهذه الاسماء ، كمـا فعل أبو تمام فى حماسته ،حيث وضع هذه القصيدة فى «باب المراثى» من كتابه · وهذا الالف اذا غلب ، فربما أضر وربما ضلل ، وهو حرى أن يقود الألسنة عجالا الى منح القصائد صفات ليست لها ، ويزيغ النظر فيها الى معنى البـاب الذى أدرجت فيه ، فيصير ذلك حائلا بيننا وبين ادراك حقيقة ما حرك الشـاعر حين ترنم ، وحقيقة الاصل الذى بنى عليه أبيات قصيده ، ثم تجرنا هذه السـمات التى نسم بها القصائد ، الى نعوت يبرأ منها القصيد ونغمه جملة وتفصيلا · ولا يزال بنا تداعى معـانى الالفاظ والسـمات ، حتى يستدرجنا الى غمـوض معنى القصيدة غموضا يفضى الى فقد سحرها وجمالها، والى طمس سر النغم المستكن فى بحرها ، ويذهب جهد الشاعر باطلا ·

* * *

وبيـــان ذلك أن هذه القصيدة ، كمـا تراها منشورة ، مقسمة سبعة أقسام :

القسم الاول أربعة أبيات ، ذكر الشاعر فيها قتيـلا لا يطل دمه ، هو خاله ، كتب عليه أن يستقل وحده بادراك ثأره ، فبين أنه لذلك مطيق، وله معد متأهب ، لا يشغله عنه شىء ·

والقسم الثانى تسعة أبيات ، ذكر فى البيت الاول منها وقع الخبر عليه وعلى أهله حين جاءهم نعى خاله ، وأنه فقد بفقــده ضربا من الرجال قليل النظير ، ثم نعت أخلاقه فى جميع أحواله نعتا دقيقا فى الابيات الثمانية الباقية ·

والقسم الثالث أربعة أبيـــات ، وصف فيها نفسه والفتيان من أصحابه ، وكيف كان مسيرهم الى حيث أدرك مرة ثأر خاله ما شفى نفسه ، حتى انفتل بهم راجعا الى ديارهم ·

والقسم الرابع ثلاثة أبيات ، عقب بهـــا على ما أدرك من ثأر خاله ، وبين أن هذيلا ، لم تنله وحيدا ، الا بعد أن أكثر النكاية فى جماعتهم مرة بعد مرة ، وبعد أن أذلهم وأقض مضاجعهم، وبعد أن نال منهم ما نال دهرا طويلا ·

والقسم الخامس ، بيتان ، همـا تعقيب على ما ذكر قبله من ادراك ثأره ، فوصف فيها نفسه، وأن هذيلا لقيت منه مثل الذى لقيت من خاله من قبل ·

والقسم السادس بيتان ، بين فيهما أن الخمر التى حرمهـا على نفسه قد حلت له ، بعد ادراك ثأره ، ثم سأل صاحبه « سواد بن عمرو » أن يسقيه منهـا ما ينعشه ، ويكشف عنه ما لقى من الضر بعد فقدان خاله ·

والقسم السابع بيتان ، سخر فيهما من قتلى «هذيل» حيث تركهم صرعى للنسور ، وآب هو الى دياره راضيا عن نفسه ٠

وهذا ترتيبها كما رتبها الشاعر ، أما ترتيبها على الفترات التى قالها فيها ، فسيأتى فيما بعد بيانه ٠

والقصيدة كما ترى خالية من الرثاء والتفجع، وبريئة من التحريض على «طلب الثأر» ، فليس بحسن اذن أن توصف بأنها قصيدة «ثائرة مفعمة بروح الانتقام» ، كما قال صديقنا الدكتور عبدالله الطيب ، أو أنها «تعبير ليس كمثله تعبير عن روح الشاعر ، جياشة ثائرة غاضبة ، لايكاد يستطيع كبحها عن أن تثأر للقتيل لساعتها» ، كما قال الدكتور محمد كامل حسين ٠ ولأنهما ذهبا هذا المذهب ، اتفقا جميعا على صفة بحر القصيدة ، بأن فيه « صلابة ووحشية وعنفا وقعقعة وتقطعا وأن تفعيلاته ، لا يستبعد أن تكون اقتبست من قرع الطبول التى كانت تدق للحرب » ، كما قال الدكتور عبد الله الطيب ، أو أن حركة موسيقى هذا الشعر « تشبه حركة الخيل حين يصطدم بعضها ببعض فى جومة الوغى عند التقاء الفرسان » الى آخر ما قال الدكتور محمد كامل حسين٠ وهذا كله من جريرة تداعى معانى الألفاظ التى توصف بها القصائد ، ومعانى السمات التى بها توسم ٠ وسأزيد هذا الامر بيانا فيما يلى ٠

***

وهذه القصيدة معقودة على تذكر شىء مضى ، حدث به الشاعر نفسه ، فتغنى وترنم ، الا الابيات الخمسة فى أوله ، فان لها شأنا آخر ٠ وأنا أرجح أن أول بيت قاله شاعرنا هو البيت الخامس ، لأنه أشبه شىء بصرخات مفجوع تتابعت ٠ وهو البيت الفرد فى القصيدة كلها ، الذى يشبه أن يكون خرج مخرج الرثاء ٠ وكأنه زوره فى نفسه ورجعه لسانه ، ساعة جاء نعى خاله تأبط شرا فاستثاره ٠ ثم كف عن الايغال فى رثائه لسبب ما ، صرفه عن التفجع الى ما هو أجل منه ٠ وتركيب البيت ، ولا سيما صدره ، زفرات متقطعة متتابعة عن كبد فراها الرزء المرمض ٠

« خبر ما » قدم الفاعل على فعله ، وأدخل على «الخبر» « ما » التى تجىء حشوا ، لتدل على الاعراض عن وصف الشىء بما ينبغى له من الصفات ، لأنك مهما وصفته فبالغت فى الصفة، فلن تبلغ كنهه ٠ وهذا الحشو يلزمك سكتة بعده عند انشاده والترنم به ، لأنه يزيدك لهذا الخبر المجهول استهوالا ، حتى تكف من ذات نفسك ، ويجعل هذا الذى جرى على لسانك كأنه قائم بنفسه منقطع عما بعده ٠ ومجىء هذا الحشو «ما» ، أسلوب فى اختصار اللفظ ، يفضى الى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يدانى ، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من ترادف الصفات، ومن أحسن ما وقع فيه ، قول امرىء القيس :

وحَديثُ الركبِ يومَ هُنَـــا وحديثٌ مَـــا ، على قِصَـــرِه

« حديث ما » ، يذكر حديثا كان بينه وبين صاحبة له ، « على قصره » ، يتحسر على مافاته من تطاول استمتاعه به ، فبلغ بترك صفة « الحديث » مالا يبلغه اثبات الصفات ٠ ومن قال ان «ما» زائدة فى مثل هذا الموضع ثم سكت ، فقد أساء ، وانما هو معرب لا غير ٠ والشواهد على « ما » هذه كثيرة معجبة ، لا يكاد حسنها يدرك ، وستأتى مرة أخرى فى هذه القصيدة ٠ ثم قال شاعرنا : «نابنا» ، فألزمك بعده سكتة أخرى ، لأن الكلام قد تم لا يتطلب زيادة ، فهو منقطع عما بعده ، كانقطاعه عما قبله ٠ واتيانه فى هذا الموضع بقوله «نابنا» غريب ، لأنه لايقال: «نابنا خبر» ، وانما يقال : «نابنا رزء» من أرزاء الدهر ، أو نائبة من نوائبه» ، ويقال : «جاءنا خبر أو أتانا» ، والذى حسن استعمال هذا الفعل فى غير حقه من الكلام ، هو انقطاعه اللازم عما سبقه، وانقطاعه اللازم عما لحقه ، حتى صار بين هاتين السكتتين كأنه فعل حذف فاعله وأضمر ، وكأنه خرج مخرج الصفة للخبر قبله ٠ ثم عاد بعد هذه السكتة الثانية فقال : « مصمئل » ، فجاء بصفة طال الفصل بينها وبين موصوفها ، حتى توشك أن تكون صفة أفردت لمحذوف مضمر ٠ وكأنه كاد يقول مرة أخرى : «خبر مصمئل» فقد نسى أنه قال «خبر ما» ، ثم عاد فتذكر ، فحذف لفظ «خبر» واستمر ، وبقيت «مصمئل» كأنها قائمة وحدها بعد السكتة الثانية ، وبعد انقطاع الكلام٠ ولو ساق عبارته هكذا : «نابنا خبر مصمئل» ، لكانت كلاما مغسولا ساقطا لا يرتضيه عربى ٠

فتشعيث الكلام وتقطعه ، وانشــاده وكأن كل كلمة من الكلمات الثلاث جملة قائمة برأسها ، هو الذى زاد ما أصابه عنـد نعى خاله هولا وفظاعة ونكرا ، حتى كأن لســانه قد اختلط ، وماجت عليه الألفاظ ، واضـطربت ، وزالت عن مواقعها فاختلت · فبلغ بهذا التركيب المشـعث المتقطع مالا يبلغه أعظم التفجع · و «مصمئل» ، بغرابة لفظها وبشدة حروفها ، وبقوة تصريفها ووزنها ، قد استبدت بالحسن كله فى هذا الموقع ، وذادت كلمـة أخرى عن أن تقوم مقامهـا ، والا انحط الشـعر وانحط نغمه درجات · وأصحاب اللغة يقولون : « المصمئل » ، المنتفخ من الغضب ، و « المصمئل » ، الشديد · فلو اقتصرت على نص اللغـة هنا فى تفسير هذا اللفظ ، لفقد الشعر معناه · وانما فحوى مراد الشاعر أن يدلك على أنه كلما زاد الخبر تأملا ، زاد تفاقما وتعاظما ، وأطبق عليه اطباقا ، وأحاط به احاطة لا تدع له من اطبـاقه عليه مخرجا ، فأولى أن يقال انه من قولهم : «اصمأل النبات» ، اذا التف وعظم واطبق بعضه على بعض من كثافته · وأصل هذه المادة فى اللغة : « صمل يصمل صمولا » ، اذا صلب واشتد واكتنز ، يوصـف بذلك الجمل والجبل والرجل وما أشبه ذلك · فأنت فى مثل هذا الموضع محتاج فى البيان أن تزيد على نص اللغة ، مستدلا بأصل مادة اللغة · ثم أوغل شاعرنا فى صفة «الخبر» بعد ثلاث سكتات ، وبعد تشعيث ماهر محكم ، وبعد أن مثل لك اطباقه عليه ، وسـده عليه المنـافذ ، فقال : «جل ، حتى دق فيه الاجل» ، وهو كلام سهل منساب ، بعد كلام متقطع يتعثر ، فهـذا هو البسط والقبض الذى وصفته لك آنفا فى «بحر المديد» · و «جل» ، عظم حتى بلغ الغاية التى لا تحـد ، ولذلك جاء فى صفتـه سبحانه «الجليـل» ، وهـو العظيم الذى لا تدرك الصـفة عظمته · و «دق» ، قل وصغر وحقر ، كأنه سحق سحقا · وقوله : «دق فيه» ، يعنى اذا قيس به أجل مايجد الناس من الارزاء ، صار أجل أرزائهم صغيرا هينا غامضا لا يؤبه له · و «فى» هنا ، هى التى فى قوله تعالى فى سورة التوبة : «فما متاع الحيـاة الدنيا فى الآخرة الا قليل» ، أى ، اذا قيس بهـذا هـذا · وهذا البيت ، كما ترى ، نفثة محزون أذهله الحزن حين فجأه ، فزفر زفرة بعد زفرة ، فهو لذلك أحق بالرثاء ، وأحق بأن يكون أول ما قاله الشـاعر · فلما صرفه عن الايغـال فى الرثاء ما صرفه ، استبقاه حتى أنزله من قصيدته أحق المنـازل به ، حين عاد فبنى القصـيد على غير معنى الرثاء · وهو البيت المفرد بالرثاء فى القصيدة كلها ·

وليت شعرى ، لو ذهبت هذا المذهب فى شرح أبيـات القصيدة ، أيطول عليك وعلى ما أكتب ، فأختصر الكلام اختصارا ، وأقنع باللمحة والاشارة دون التفصيل ، الا فيما لا بد منه ؟ لا أدرى ·

***

وأما الابيات الاربعة الاولى ، فليس فيهـا رثاء ولاتفجع ، ولا ثورة غضب ، كما يقال ، بل هى أشبه بحديث نفس طويت على كمد مغيظ محنق ، قالها الشـاعر بعد أن صرفه عن الرثاء والتفجع ما صرفه · ويوشك أن يكون الذى أهمه وشغله ، حتى صرفه عن الرثاء ، أن أخواله بنى فهم ، رهط تأبط شرا ، حين جاءهم نعيه ، أكثروا اللغط فى دمه ، وبدا منهم التردد والاحجام عن ادراك ثأره ، وآثروا السلامة ، فقد هلك تأبط شرا فتى فهم ، وهلك قبل مهلكه الفتاك من اخوته ، وهلك أشداء أصحابه فى الغارات ، تفانوا جميعا وهم حماة فهم وأولو البأس فيهـا ، وانما هلك تأبط شرا وهو غاز فى الطلب بثارهم ، فكأن القوم أحجموا لذلك عن الخروج فى نقض هذه الأوتار ، وكذلك أوشك أن يذهب دم تأبط شرا هدرا · فحز ذلك فى نفس ابن أخته ، وكان لخاله محبا ، وبه معجبا ، فطوى أحشاءه على الكمد ، وحزم أمره على أن يستقل بثأر خاله ، وحدث فتية من أصحابه بما يجد فى قلبه من حزازة ، فأجمعوا على أن يعينوه ويخرجوا معه فى الطلب بثأر خاله ، وفيهم «سواد بن عمرو» المذكور فى آخر القصيدة · (وأظنه ولد « عمرو بن سفيان » ، أخى تأبط شرا) · هذا ما استظهرته من سياق أخبار تأبط شرا وأصحابه ·

وفى البيت الأول مس لا يخفى من المضاضـة والألم ، ينبى عنه تنكيره ذكر خاله بتسـميته « قتيلا دمه ما يطل » ، أى هو أغلى من أن يذهب هدرا ليس له مطالب · وهو شـبيه بالتعريض والتهـكم الخفى بأخواله ، حيث أحجموا وآثروا السلامة · وزاد ذلك وضوحا حين قفى عليه بقوله: « قذف العبء على ، وولى » ، فجعل هذا «القتيل» يقبل عليه فيقذف على أكتافه هو وحده عبئا ثقيلا ، ثم يولى عنه ذاهبا لا يعود · وما خصه بهذا العبء الثقيل ، الا لأنه لم يجد فى أخواله أحدا يقوم به غيره · وهـذا يوشك أن يكون عتابا قارصا ، وانكارا شديدا على أخواله بنى فهم ، حيث قعدوا عن الثأر بمقتل خاله · ثم زاد الامر وضوحا حين قال : « أنا بالعبء له مسـتقبل » ، فقوله : « أنا

بالعبء » ، تأكيد لانفراده باحتمال هذا الثقل وقدرته على رفعه ، وأنه مطيق أن يحمل وحده ما كان حق جماعتهم أن يحملوه • وهذا أبين تعريضا وتهكما • وقوله : « له » ، أى من أجله، وهو حشو زاد الكلام قوة وحسنا ، ومنحه معنى جديدا فيه تعظيم لشأن هذا « القتيل » الذى لا يذهب دمه هدرا باحجام جميعهم عن الادراك بثاره • ولو قال «وأنا بالعبء مستقل» ، وحذف «له» لسقط الكلام سقوطا ظاهرا • فهذه مهارة الشعر ، وسلطان « بحر المديد » الذى يحمل الشاعر على أن ينبذ اليه بالكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة ، فى أناة وتؤدة • ويوقعها فى حاق موضعها لايتجاوزه ، كما قلت فى الكلمة السالفة ، ثم صرح فى البيت الثالث بأن «القتيل» خاله ، وأن الخؤولة عهد وذمام ، فان كان فى بنى عمومة تأبط شرا من ينقض العهد والذمام ، فهو «ابن أخت» لا تحل عقدة خؤولته ولا تنقض • وهذا تعريض شديد وتهكم وقوله «ووراء الثأر» ، يعنى أنه مطالب به ، يذهب فى طلبه حيث ذهب ، لا يفتر عنه • وقوله : « منى » ، حشو ثالث ، كالذى وصفت قبل قليل • لو قال : « ووراء الثأر ابن أخت» ، نزل الكلام وانحط ، وانما رفع منه هذا الحرف الموجز المقتصد ، ومعناه عندهم «من نفسى» ، وهم يسمونه «التجريد» ، وسيأتى مثله فى البيت الحادى والعشرين ، ومن أجود ما جاء منه فى غير هذا الشعر ، وغير هذا البحر ، قول أبى كنانة السلمى :

كذاكَ قضيتُ للإخوانِ ، إنى أدينُ عليهمُ وأدينُ منّى

أى أدين من نفسى، أعطيهم من نفسى مثل الذى أطالبهم أن يعطونى من أنفسهم •

أما البيت الرابع ، فهو ختام هذا القسم الاول من القصيدة • فما زال يرتقى فى خفى تعريضه وتهكمه بأخواله الذين قعدوا عن طلب ثأر خالة • من ذكر العبء الثقيل الذى يستقل وحده بحمله عن جماعتهم ، الى عهد خؤولته الذى لا ينقض ، الى السعى فى ادراك الوتر بلا فتور ولا ضعف ، حتى بلغ الغاية فى تخليه عن كل شىء يشغل عن طلب الثأر ، فهو أبدا « مطرق يرشح موتا » • و « المطرق » ، عند أصحاب اللغة هو الذى مال برأسه ، وأرخى عينيه ينظر الى الارض مقبلا ببصره الى صدره ، وسكت ساكنا لا يتكلم ولا يتحرك • وينبغى أن يزاد هنا فى معنى انبيت أنه يفعل ذلك من امتلائه بالكمد والحنق ، ليكون ذلك صلة لقوله «يرشح موتا» ، لأن «الرشح» هو تحلب الماء من الاناء الممتلىء ، أو تفصد العرق من الجبين وسائر الجسد ، اذا امتلأ الجسم ماء • وقوله : «يرشح موتا» ، كلام موجز لا نهاية لحسنه • وأما « اطراق الأفعى » ، فكمونه بين الاحجار وسكونه لا يتحرك ، و « الصل » الحية القديمة التى صغرت من القدم ، تكمن بين الحجارة والصفا ، وهى أخبث الحيات ، تقتل اذا نهشت من ساعتها ، ومما يزيدك بصفتها خبرة ، قول النابغة :

صِلُّ صَفاً ، لا تَنْطوِى من القِصَرْ طويلةُ الإِطْراقِ من غيرِ خَفَرْ

دَاهيةٌ ، قد صَغُرَتْ مِنَ الكِبَرْ مَهْرُوتَةُ الأشداقِ حَوْلاء النَّظَر

تَفْتَرُّ عن عُوجٍ حِدادٍ كالإِبَرْ

فهذه الصفة التى وصف بها الشاعر نفسه فى ختام هذا القسم الأول ، كلها تلميح متتابع باللفظ ، تنشأ عنه صورة ذات الوان وظلال : رجل مطرق محنق مربد الوجه ، صارم القسمات، قد براه الغل والكمد ، ينبىء عن عزم لا يلين ، وفكر لا يفتر ، وحقد يملأ اهابه لا ينضب ، فى رقعة ألوانها وظلالها ناطقة بالموت تحيط به •• وزاد هذه الصورة تحديدا ، وزاد خطوطها مضاء ونفاذا وحدة ، ما يوحى به تتابع ألفاظها وجرسها ، والسكتات الخفيات بينها ، هكذا : مطرق – يرشح موتا – كما أطرق أفعى – ينفث السم – صل » • وهذا ضرب آخر من التشعيث• غير الذى سلف فى شرح البيت الخامس آنفا • هو تشعيث لمخارج الألفاظ عند الانشاد ، وأعان على تجويده سطوة « بحر المديد » ، وما فيه من غلبة الأناة والتؤدة ، كما وصفت فى المقالة السالفة •

وهذه الأبيات الاربعة ، كما ترى ، أشبه بحديث النفس ، حديث خفى دندن به الشاعر همهمة وغمغمة فى صدره ، وهو يتجرع غيظه وغليله من قعود أخواله من بنى فهم عن المطالبة

بترة خـاله تأبط شرا · لم يخاطب بهـا أحدا ، ولم ينذر بها عدوا ، ولم يجابه بها أخواله متهكما، فهم أخواله وان أساءوا ، فأخفى تهكمه بهم كل الاخفاء · والذى أعانه على بلوغ ذلك فى شعره، وعلى التجويد فيه ، هو ما يفرضه « بحر المديد »على مرتكبه ، أن يركب غمرته : « بالاقتصـاد دون التبذير ، وبالأناة دون العجلة ، بلا هيـاج عاطفة ، ولا تضرم نفس ، وبلا غلو فى كتمان ، ولا طغيان فى بوح » ، كما قلت فى صفة هـذا البحر فى المقالة السالفة ، وهذه الأبيات حديث نفس ، لأنه انما قالها بعد مجىء نعى خـاله ، وبعد انقضاء لغط أخواله فى دم صاحبهم وابن أخيهم تأبط شرا ، وبعد أن أحس اجماعهم عـلى القعود عن ادراك وتره ، فطوى الضلوع على الغيظ، وأنف لنفسـه ولاخواله ، فأمسـك عن التصريح باسماءتهم فيما فعلوا ، بشعر يروى عنه فيـه ذمهم ، فلذلك دندن ولم يبح كل البوح بما فى نفسه منهم ·

● (اخترت فى رواية البيت الثانى : « قذف العبء » ، وهى رواية صاحب التيجان ، وابن عبد ربه فى العقد ، والزمخشرى فى أساس البلاغة، دون رواية أبى تمام فى الحماسة : « خلف العبء» لأنها رواية ضعيفة فى حق معنى الأبيات ، وأخشى أن تكون مما ألف أبو تمام أن يغيره فى أشعـار الناس ، كعادته فى اختياره · والروايـة الاولى من الجودة بمكان شامخ · واخترت أيضـا فى رواية البيت الرابع : « يرشح موتا » ، وهى رواية المرزوقى فى شرح الحماسة ، وصـاحبى الأشباه والنظائر ، وأبى العلاء فيما نقل عنه التبريزى ، دون رواية التبريزى نفسه فى شرح الحماسـة : « يرشح سما » ، فبين الروايتين بون بعيد) ·

أما القسم الثانى من القصيدة ، فاستهله بأول بيت قاله حين جاءه نعى خاله ، فطاش لبه وولهته الفجيعة، ولكنه أنزله هذا المنزل من ترتيب شعره، لأن ما بعده صفة لخلائق خاله وشمائله ، فكان هذا البيت أشبه بها · أما الأبيات الثمـانية بعده فلم يقلها الشاعر الا بعد فترة طويلة : بعد أن عقد عزمه أن يخرج فى طلب دم خاله لا يذهب باطلا، لما نفض يده من أخواله وحبس لسـانه عن اساءتهم ، وعد نفسه هو وحده المطـالب بادراك الذحل دونهم ، وبعد أن سار هو وأصحـابه الى هذيل فأوقعوا بهم ، وأدركوا الثأر ، ثم انقلبوا راجعين الى ديارهم ظـافرين · وهـو فى ترتيب الفترات التى تغنى فيها بشعره آخر الفترات ، لأنها تقع فى الفترة الخامسة ، بعد عودته راضيا عن نفسه وعن أصحابه الذين آزروه ونصروه فى الايقاع بهذيل قتلة خاله · (الفترة الأولى ساعة جاءه النعى ، والفترة الثانية حين اسـتوثق من قعود أخواله عن ابن أخيهم تأبط شرا ،وسأبين عند كل قسم زمنه الذى قيل فيه) · واذا كان حافز الابيات الاربعة الأولى التى افتتحت بهـا القصيدة ، هو سخطه على أخواله بنى فهم ، حيث نكثوا عهد الرحم وخاسوا بميثاقها ، ثم حبه هو لخاله ، ووفاؤه بالعهـد الذى توجبـه الرحم للخؤولة = فان حافز هذه الأبيات أخص · فقد تولى هو ثأر خاله دون أهله وعشيرته بنى فهـم ، وشفى غليله وآب سالما راضيا عن نفسه ، ولعـل خاله قد رضى عنه ، والهامة (وهى روح القتيل الذى لم يـدرك ثأره) التى وقفت عند قبـره تزقو وتقول : « اسقونى ، اسقونى » ، قد طارت عنه بدراك الثأر · ومع ذلك ، فلو لم يكن تأبط شرا خاله ، لبقى، هو أيضا أولى بدمه من قومه وعشيرته بنى فهم · لأنه وجد فى نفسه حين خلا بها أن هذا « الدهر الغشوم » حين سلب خـاله تأبط شرا نفسه وحياته ، قد سلبه هو أيضـا ضربا من الرجال نسيج وحده ، لن يجد مثله فى الناس أنى تلفت · سلبه ما هو أعز من العم ، والخال ، سلبه الرجل الذى أحبه اعجابا بأخلاقه وخلاله وشمائله · فحافز هذه الابيات الثمانية هو اعجابه بالرجل فى أخلاقه وخلاله وشمائله ، فى العسر واليسر ، وفى الخير والشر ، وفى الرضى والغضب ، وفى الحل والترحال ، وفى منـازل الامن ومطارح الاهوال · فلذلك لم يشب هـذا الغناء بتدله تأكل ولا أنه حزين ، بل بدأ يتغنى ويقول : « بزنى الدهر » ، فخص نفسه بمهلك هذا الرجل الذى لا يشركه فى فقدانه أحد ، وان كان هذا الخصوص نفسه قد أشم الغناء نفحـة شديدة الخفاء من معنى التعريض والتهكم ، الذى كان قد فرغ منه فى فاتحة القصيدة ، بأن أخرج الناس جميعا من أن يشركوه فى هذا « الرجل » بما فيهم أخواله الذين نكصـوا عن الطلب بدم فتاهم وابن أخيهم · قال : « بزنى » ، ولم يقـل « غالنى » ولا « فجعنى » ، ولا شيئا مما ينطق بالفجيعة والبكاء ، بل ما هو الا « بزه » ، أى سلبه سلاحه » وانتزعه الدهر منه انتزاعا ،عسفا منه وقهرا ، وتغلبا وقسرا ، كما ...ء الق اتا .. المقاتل » ، وهو سلاحه كله ، يدخل فى ذلك درعه ومغفره وسيفه ·

وبدأ يتغنى : « بزني الدهر » ، وأوجب بعده سكتة لطيفة ، لأن هذا الفعل « بز » قد يتعدى الى مفعول واحد ، ويراد به عندئذ مجرد الخبر عن وقوع السلب قهرا وعسفا ، فالوقوف عند آخره يتم به الكلام ، ولكن هذا مكر الشعراء الخفي ، فانه لم يرد الخبر عن مجرد السلب ، بل أراد « بز » الذى يتعدى الى مفعولين ، فكان حق الكلام أن يقول : « بزني الدهر أبيا » ، ولكنه لما ذكر « الدهر » ، وما لقى من عسفه به وبخاله ، فظع به وبخلائقه ، فكف عن ايصال الفعل الى مفعوله الثاني ، وتركه مطروحا كانه لا يتطلب هذا المفعول ، وأحب أن يصف « الدهر » صفة تلائم فظاظته به وغلظته ، فقال : « وكان غشوما » و « الغشوم » الظالم الغاصب الذى يخبط الناس ويأخذ كل ما قدر عليه ، كانه حاطب ليل يحتطب فى الظلام ، فيقطع كل ما قدر عليه من شئ بلا نظر ولا فكر ولا تبين • ولكن الفجيعة بخاله كانت ماثلة فى قرارة نفسه ، وهمت أن تبغته فتشغله وتنسيه ما بدأ به اذ قال « بزني » ، وراودته أن يمضى فيقول : « وكان غشوما ، فجعنى بأبى جاره ما يذل » ، ثم انتبه ، فأسقط « فجعنى » التى راودته من أعماق نفسه ، ولم يبال أن يمضى قائلا « وكان غشوما ، بأبى جاره ما يذل » ، فعل ذلك جرأة منه وشجاعة على اللغة • وزين ذلك هذه الحال المعترضة بين « بزني الدهر » ، وبين « بأبى » • وأهل اللغة يدعون أحيانا زيادة هذه الباء ، وأحيانا أخرى يسلكونها وأمثالها فى باب التضمين ، ويقولون : ضمن « بز » معنى « فجع » لأن كل من سلب شيئا فجع به • وهو كلام لو كان له عناج (أى حبل يشده ويقويه ويمسكه) وانما هو ما أقول لك ، لأنك لا تستطيع أن تقول فى مدرج الكلام ، على مذهبهم فى التضمين : « بزني الدهر بأخى » ، وأنت تريد «فجعنى به»، واذا قلته فهو كلام غث أسقط من أن يعتد به • (وسأقول كلمة ، فى آخر بيان هذه الأبيات ، عن استخدام هذا الشاعر للحروف حذفا واثباتا)

***

ثم أقبل الشاعر بعد ذلك على غنائه ، وهو يستعيد فى نفسه ذكرى الرجل الذى أحبه وأعجب به ، بلا هياج ولا ثورة ولا تفجع ، فقد شغلته مآثره ومناقبه ومكارمه وشمائله عن فجيعته فيه ، فانطلق يتغنى غناء قل أن يشبهه غناء • وكان بيت خاله « تأبط شرا » ، كان يتردد فى مسامعه ليزيد ذكراه وضوحا وجلاء • انه البيت الذى ختم به قافيته المشهورة المنيفة ، بعد أبيات عتاق جياد ، ذكر فيها ملامة من كان يلومه من قومه ويعذله ، على اهلاك ماله واتلافه فى الجود والسخاء ، فيقول له : ان كل مال هالك ، وأنه لن يكف عن اتلاف كل ما يجمع من مال : « حتى يلاقى الذى كل امرىء لاق » ، حتى يلقى منيته ثم يقول له : ويومئذ •

لتَقْرَعَنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ إذا تذكَّرتَ يوماً بعض أخلاقي

فمن أحق اليوم بأن يذكر بعض أخلاقه ويذكر الناس بها ، من ابن أخته الذى قذف عليه عبأه وولى ، فطارت به منيته ؟ أوليس هذا بعض العبء ؟ ومضى يتمثله كعهده به فى حال بعد حال ، فى يوم بعد يوم ، ثم انبعث يتغنى بأخلاقه فى ثمانية أبيات من حر الشعر وعتيقه ورائعه• يقسم كلماته لفظا لفظا على حركة « بحر المديد » بين البسط والقبض ، يبطىء مرة ويسرع مرة ، يذعن لسطوة النغم ، ثم يسطو بالنغم حتى يذعن له • كلمات متعانقة تنساب ، وكلمات مفردة تنبذ على ذبذبات النغم وقراراته ، فينساب بها أو يتئد ، كلمات سافرة ، وكلمات أخرى تتبرج من وراء نقاب ، اشراق الاعجاب الحى المتلألىء ، يمسح بريقه ظل كآبة ترفرف عليها من بعيد ، من أهداب البيت الخامس وصدر البيت السادس • أى مهارة! مهارة سابح فى يم ، لا الموج غالبه ، ولا مهارته تخذله • وهذا القسم من القصيدة حقيق أن يظفر ببيان أوفى ، ولكني خفت أن لا أفرغ من هذه المقالة ، فأرجأت ذلك الى المقالة التالية • وأحب أن تعيد قراءته متأنيا ، فانى انما نشرت القصيدة مقسمة بفواصلها ، لكى تقرأها ملتزما ، بمواضع السكت عند كل فاصلة ، فعسى أن يغنى هذا عن بعض ما كان ينبغى أن أصفه ، واعلم أننا فى الشعر ، وانما الشعر غناء وترنم ، وللنغم معنى ينسرب فى معانى الالفاظ ، وللألفاظ معان تتغلغل فى معانى النغم ، فمن غفل عن شئ منهما لشئ ، فقد جار عليهما جميعا •

وفى هذا القسم الثانى من القصيدة ، كلمات كثيرة ينبغى أن أقف عليها مبينا ، ولكنى قدمت عليهن بيتا ، أحببت أن أبدأ به ، حتى يتصل الكلام بعد ذلك اتصالا واحدا ، فان الشراح أساءوا فى هذا البيت غاية الاساءة ، وطمسوا بهاء الشعر باساءتهم ، وهو البيت الحادى عشر:

مُسْبِلٌ فى الحيِّ ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ وإذا يَغْدُو ، فَسِمْعٌ أَزَلُّ

فالمرزوقى ، وأبو العلاء المعرى ، والتبريزى مجمعون على أن الحرف « مسبل » ، هـــو من « اسبال الازار » ، وهو ارخاؤه يسحب على الارض خيلاء وكبرا وتبخترا ، لأن من عادة العرب أن يصفوا أهل النعمة فى حال الامن والدعة بذلك . وأما « أحوى » و « رفل » ، فقد فر منهما المرزوقى فرارا ، فلم ينطق ، على غير عادته فى اللجـاجة والاكثار . واما أبو العلاء المعرى فانه ذهب فى « أحوى » ، مذهبين ، أحدهما : أن يكون معنى « أحوى » ، هو الذى به حوة ، وهى ســمرة الشفتين ، تكون حمراء تضرب الى السواد ،وذلك محمود فى النساء خاصة ، وبه سميت أمنا ، رحمها الله ، «حواء». وذهب أبو العلاء الى تفسيره هذا التفسير ، اذا كان «مسبل» من « اسبال الازار » والثانى : أن يكون « أحوى » ، من صفة الشعر ، وهو الاسود ، لأنهم كانوا يوفرون اللمم ،ويصفون الشباب بحسن اللمة وسوادها . وفسرها بذلك على أن تكون « مسبل » من اسبال الشعر وارساله على الكتفين . فيكون « مسبل » عاملا فى نصب « أحوى » ، أى هو « مسبل شعرا أحوى » . وهذا المذهب الأخير هو الذى اقتصر عليه التبريزى . وهذا كله خلط معرق فى الغثاثة .

و « مسبل » فى هذا الشـــعر ، انما يعنى به فرسا عتيقا ضافى السبيب ، قد أسبل ذيله ، يرخيه أو يشيل به ، ويضرب به يمنة ويسرة ،واختال اختيالا ، وتبختر فى مشيته . وشبه خاله به فى خيلائه ، كما سترى . وقد أغفلت كتب اللغة هذه الصفة من صفات الفرس فى مـــادة (سبل) ، الا أنهم قالوا : « امرأة مسبل ، أسبلت ذيلها ، واسبل الفرس ذنبه أرسله » . ولا يكون اسبال الا مع طول وسبوغ واف . ومحمود فى الخيل العتاق طول أذنابها ، ويقولون لما هـــذه صفته من الخيل « ذيال » لطول ذيله ، و «الذيال» أيضا من الخيل ، المتبختر فى مشيته واستنانه (أى عدوه مرحا فى المرعى) ، لأنه يجر ذيله ويحركه من الخيلاء . و « الخيلاء » فى المشى : التبختر من الكبر ، ولا يكون ذلك الا مع اسبال الازار وسحبه . وفى بعض الحديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم : « من سحب ازاره من الخيلاء لم ينظر الله اليه يوم القيامة » . والخيل نفسها ، انما سميت «خيلا» من خيلائها وهى تستن وتعدو وتجر أذنابها وتحركها ، وعن الاصمعى قال : « كنت عند أبى عمرو بن العـــلاء ، وعنده غلام أعرابى ، فسئل أبو عمرو : لم سميت الخيـل خيلا ؟ فقال : لا أدرى . فقال الغلام الاعرابى : لاختيالها . فقال أبو عمرو : اكتبوا » ، أى قيدوا ما سمعتم بالكتابة . واذا صح أن يقال : « أسبل الفرس ذنبه » ، وهو صحيح ، صح أيضـــا أن يوصف فيقال : « مسبل » مجردة يراد به الفرس الذيال ، « المسبل ذنبه » ، كما صح أن يقال « مسبل » مجردة ، من « أسبل الرجل ازاره » فقد جاء فى الحديث الصحيح (رواه مسلم فى صحيحه ، فى كتاب الايمـــان) عن أبى ذر : « ثلاثة لا يكلمهم الله يوم القيامة ، ولا ينظر اليهم ولا يزكيهم ولهم عذاب أليم قال : فقرأها ثلاث مرار . قال أبو ذر : خابوا وخسروا ، من هم يارسول الله ؟ قال : المسبل ، والمنان ، والمنفق سلعته بالحلف الكاذب » ، يراد به « المسبل ازاره » ، كما جاء فى لفظ آخر . والذى ذهب بأبى العلاء وأصحابه مذهبهم فى تفسير « المسبل » ، قلة وجود « مسبل » فيما وقع لهم من الشعر ، ولاغفال أصحاب اللغة ايراده فى صفات الخيل ، وغرهـــم ما استفاض من قولهم : « أسبل ازاره » ، وهو يمشى مسبلا ازاره خيلاء » ، فحملوه بأول الخاطر على أقرب ما ألفوا من اللغة . وفى مدح الخيـــل بطول أذنابها يقول امرؤ القيس :

ضَلِيعٌ إذا استدبرتَه سَـــدَّ فَرْجَـــهُ بضافٍ ، فويقَ الأرضِ ليس بأعزلِ

و « الاعزل » الذى يعزل ذنبه مائلا فى أحد الجانبين ، عادة لا خلقة ، وهو عيب قادح ، وقال أيضا ، وشبهه بذيل العروس :

لهـــا ذَنَبٌ مِثل ذَيْلِ العَرَوسِ تَسُــدُّ به فَرْجَهـــا من دُبُرْ

وذلك أن العروس ترخى من ازارها خيلاء ، ترفل فيه ، تمشى تتهادى يزدهيهـــا حسنهـــا وبهجتها ، فاذا كان تفسير « مسبل » هو الضافى الذنب ، وجب أن يكون تفسير « أحوى » ، الفرس الكميت ، (وهو الاحمر القانىء ، وبين السواد والحمرة) اذا غلب السواد حمرته . و «الأحوى» من الخيل جواد عتيق ، رائع المنظر . ويقال انه أصبر الخيل على العدو ، وأخفها عظاما ، اذ عرقت عظامه لكثرة الجرى ، (عرق الفرس : ضمر ،وذهب رهل لحمه . يقال : فرس معروق ، اذا لم يكن على قصبه لحم) . وجاء فى بعض الحديث تفضيله على سائر الخيل ، قال : « خير الخيل الحو » ، جمع

« أحوى » . ولعتقه وشدة عدوه وصبره عليه . قال عبد يغوث الحارثي ، يفضل فرسه على سائر الخيل :

ولو شئتُ نجّتنى كميتٌ رجيلة تَرى خَلْفها الحُوَّ الجيادَ تواليا

أى الحو تتبعها ، وهي تتقدمهن ، فلم يفضلها الا والحو عنده أفضل الجياد وأسرعها عدوا وأشدها عليه صبرا . وأما « رفل » ، فأصحاب اللغة يقولون « فرس رفل ، طويل الذنب » ، ويقولون « رفن رفل » (بالنون وباللام) واحد ، وأنهم حولوا اللام نونا ، واستشهدوا بقول النابغة :

بكلِّ مُجَرَّبٍ كالليث ، يسمو إلى أوصال ذيّالٍ رِفَنِّ

و « الذيال » الطويل الذيل أيضا ، فكيف يتركب هذا اللغو ؟ وانما هو من « الرفل » ، وهو جر الذيل ، وركضه بالرجل تبخترا ، قال يصف نساء :

يَرْفُلْنَ فى سَرَقِ الحرير وَقَزِّهِ يَسْحَبْنَ من هُدّابِهِ أذْيالا

فالصواب ان يقال هنا وفى بيت النابغة : « رفل » ، يتبختر فى مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله ويركض برجله لسبوغه فويق الارض .

هذا ، وتشبيه الرجل بالفرس عزيز نادر ، منه قول عارق الطائي :

وإنّى قد علمتُ مكانَ خِرْقٍ أغَرَّ ، كأنّه فَرَسٌ كريمُ
له إبلٌ لِعَامِ المَحْلِ منها شواءُ الضَّيفِ والزِّقُّ العظيمُ
وثَمَّتَ لايُقَطِّبهُمْ ، ولكن تليقُ به المَسَرَّةُ والنَّعيمُ

و « الخرق » الرجل الكريم ، وفى الأبيات تصريح بالمعنى الذى اراده شاعرنا تلميحا . أما تشبيه الفرس في خيلائه بالرجل ، فنادر ، ومن أجوده قول شريح بن الأحوص ، وهو سيد من سادات الجاهلية ، قديم جدا ، وانما أثبتها هنا لحسنها ، ولدلالتها على ما نحن فيه ، من خيلاء الخيل والناس .

قد أطْرُقُ الحيَّ على سابحٍ أسطعَ مثلِ الصَّدعِ الأجْرَدِ
لما أتيتُ الحيَّ فى متْنِهِ كأنّ رُجُوناً بمثْنى يدى
أقبلَ يختالُ على ظِلِّهِ كأنّما يعلو إلى فَدْفَدِ
يَضْرِبُ عِطْفَيهِ إلى شأوِه يَذْهبُ فى الأقرب والأبْعَدِ
كأنَّه سكرانُ ، أو عابثٌ أوِ ابنُ ربٍّ حَدَثُ المولِدِ

و « الرب » الملك ، ولا يعنى بالسكران هنا ، ما نعهده عند ذكره من اختلاطه وتساقطه ، بل يعنى ما قاله زهير فى السكارى يجرون برودهم من الخيلاء :

يجرّون البُرودَ ، وقد تمشّتْ حُمَيّا الكأس فيهمْ والغناءُ

فالذى أراده شاعرنا بقوله : « مسبل في الحي أحوى ، رفل » ، هو هذه المعانى التى أطلت فى جلائها والاستشهاد لها بما يكشف حقيقتها · فشبهه وهو يغدو فى الحى ، وقد تمشت فيه وفى أصحابه حميا الكأس ، كأنه فرس أحوى ذيال يمرح مختالا ، ولذلك قابله فى الشطر الثانى بشبيه آخر من حيزه فقال : « واذا يعدو فسمع أزل » ·

و « السمع » فيما يزعمون ، من الخلق المركب وانه ولد الذئب من الضبع ، قال الجاحظ « ويزعمون أن السمع كالحية ، لا تعرف العلل ، ولا تموت حتف أنفها ، ولا تموت الا بعرض يعرض لها · ويزعمون أنه لا يعدو شيء كعدو السمع ، وأنه أسرع من الريح والطير » · ولأنه خلق مركب ، يزعمون أن فيه من شدة الضبع وقوتها ، ومن جراة الذئب وخبثه ، وهو على ذلك حديد السمع ، يقال فى المثل : «اسمع من سمع» و « الازل » ، الأرسح الخفيف الوركين الذى لا عجيزة له ، وهى صفة لازمة للذئب أبيه ،فلزمته أيضا · هذا ورواية أبى تمام فى الحماسة : « واذا يغزو » من الغزو ، ولكنى آثرت « يعدو » لأنها حق الكلام ، ولأن الجاحظ لما ذكر البيت فى كتاب الحيوان قال : « وانما قال : أزل ، وجعله عاديا ، ووصفه بذلك لأنه ابن الذئب » ، فهذا نص فى الرواية ، وأخشى أن تكون الاخرى تصحيفا · و « يعدو » هنا ليست من « العدو » وهو « الجرى » ،كما يسرع ذلك الى أوهامنا بل هى من قولهم : « عدا على الشيء » ، اختلسه واختطفه فسادا فى الارض وظلما — وكثر فى الكلام أن توصف بذلك السباع الضوارى التى تعيث فى أموال الناس ، وتفترس فرائسها منها ومنهم · ففى حديث ما يجوز للمحرم قتله «السبع العادى » ، وهو الذى يفترس الناس ويسطو بأموالهم · وفى الحديث أيضا : « ماذئبان عاديان أصابا فريقة غنم » · واستفاض ذلك ، حتى اذا قيل « العادى » كان مرادا به الذئب الخبيث أو السبع الضارى · وجاء فى كتاب على رضى الله عنه لبعض عماله : « اختطفت ما قدرت عليه من أموالهم المصونة لأراملهم وأيتامهم ، اختطاف الذئب الأزل دامية المعزى الكسيرة » ، فهذه صفة الذئب حين يعدو · ثم استعمل بهذا المعنى فى الناس أيضا ، فقيل : « كانت لهذا اللص عدوة » ، أى هجمة على الناس كفعل الذئب الخبيث ، والناس غافلون ، فانتهب أو قتل أو عاث فى أموالهم · وقد جمع استعمالها فى السباع والناس ، السفاح بن بكير اليربوعى ، فى رثاء رجل فقال :

يجْمَعُ حِلماً وأنــاةً مَعــا ثُمّتَ ينباعُ انبياعَ الشُّجاعْ
يَعــدُو ، فلا تكذِبُ شدّاتُه كما عــدا الذئبُ بوادى السباعْ

« انباع ينباع » ، وثب بعد سكون فسطا · و « الشجاع » ، والحية ، و « شداته » ، أى حملاته حين يسطو ويبطش ·

وقد صار بينا بعد هذا أن الشاعر مثل صاحبه فى الشطر الأول ، وهو فى الحى فرسا أحوى من الجياد العتاق ، ذيالا يرفل من خيلائه وزهوه ، ومثله فى الشطر الثانى ، اذا فارق حيه فى غاراته سمعا أزل سريع الخطفة ، لا تفلت فرائسه · فقابل بما فى الشطر الثانى ، ما مضى فى الشطر الأول ، على سواء واستقامة · لم يذكر فى الآخر منهما حلية لصاحبه فى بدن ولا لباس ، فوجب أن لا تكون فى أولهما حلية له فى بدن ولا لباس · وهذا الاستواء ظاهر فى الابيات التى قبله كلها ، فمن غير المعقول أن يخل بذلك فى هذا البيت الفرد · وشرح أبى العلاء والتبريزى ، يجعل الشطر الاول متضمنا حلية فى لباس صاحبه · أو فى شعره ، أو فى لون شفتيه · وهذا لغو « لا شعر » · وقد بقى فضل بيان لهذا حين نستقبل الابيات من أولها فى المقالة التالية ،

ابراهيم الكاتب وهموم العصر

مقال فى أدب ابراهيم المازنى

(الذكرى العشرين لوفاته)

(١٩ أغسطس ١٨٩٠ ـ ١٠ أغسطس ١٩٤٩)

بقلم
ادوار الخراط

في ظني أن ابراهيم عبد القادر المازني ظل طيلة حياته أسير هذا التناقض الواضح الذي ينم عنه موقفان متمايزان ، وأن من أسرار الخصوبة والتجدد والبقاء في أدبه هذا التناقض الذي لم يحل . ولعله ما ينبغي ، في الأدب ، أن يصل مثل هذا التناقض الى حسم قاطع ، بارد ، جف عنه ارتطام المياه وتلبد تياراتها برواسب ثقيلة ، متلاطمة ومتقاطعة ومتداخلة ، من حمأ القاع واضطراب الأحياء الدقيقة والضخمة في اليم العميق .

وقد ظل ابراهيم عبد القادر المازني معنيا ـ بل ظل معني ـ بهموم كلية ، الى جانب ما سامته الحياة العلمية من ضروب المعاناة ، وهي هموم مدارها تناقض مستمر بين حس مرهف معذب بوضع الانسان في الكون من ناحية ، ولجاجة نزوات محرقة نحو اغتراف متع الحياة الحسية والعقلية معا ، وان كانت ، مع ذلك ، ذاهبة حتما الى حصاد من هشيم ؛ متع نسيجها أو هي من خيوط العنكبوت .

هو تناقض بين الموقف الافلاطوني القديم المتسلسل حتى الآن في صور ومذاهب ومناهج فلسفية شتى تمتح من الأفلاطونية ، موقف يعتمد أساسا على أن كل شيء مرده الى وعي الانسان ، أو الى عقله وأن العالم الخارجي انما يتوقف في وجوده ذاته على الانسان ، وأن ليس ثم وجود مادي الا بوجود العقل الانساني والوعي الانساني ـ هذا موقف « المثالية » في شتى شكولها ، وهو موقف يدفع في شكله المنطقي النهائي الى مأزق ضرورة الاعتماد على «العقل» المطلق باعتباره يتجاوز



« ليس ثم وجود مادى ، وانما نحن نفكر ونحس فتبدو لنا هذه الدنيا • ويرقد العقل والاحساس ، فتزول هذه الدنيا •• وليس لشيء فى دنيانا وجود مستقل عن عقلنا ، ولا حقيقة قائمة بذاتها • وليس من الميسور ان نفصل ما يحيط بنا من العالم الخارجي عن ذواتنا ، وانهما لمنفصلان فيما نحس ونرى ، ولكنهما شيء واحد أو مرتبطان ، يكونان معا ، ويزولان معا ، ولا بت للعلاقة بينهما ، ولا يمكن أن يحس المرء بنفسه وحدها غير مقرونة الى ما حولها • »

* * *

« ومما يعزيه ، ان كان فى ذلك ما يعزى أننا سعدنا أو شقينا ، سنذهب كما ذهب من كانوا قبلنا ، وأن الدنيا ستومض فيها عيون غير عيوننا ، وتخفق فيها قلوب أخرى ، وترهق عقول جديدة ، وانها ستشهد أشجاء جديدة تندب ، ومسرات ومباهج حديثة تتطلب ويستعز بها ، على حين نعود نحن ، كما سيعود كل شيء ، قبضة من تراب • »

الانسان وتتحكم قوانينه المتعالية فى مسار الكون، وبين الموقف المعاصر الذى عرفته الوجودية وأرجعته الى أصوله عند كتاب مثل ديستويفسكى ، وكيركجارد ، ونيتشه وهو موقف يغلب ديونيزيوس على أبوللو ، ويعطى للهوى الجامح سيادته على العقل المتدبر ، ويقترن باضطرام شعلة الحياة التى لا تخبو أبدا •

هذه الهموم الكلية ، فى زعمى ، هى هموم العصر — عصره وعصرنا معا — عصر ما بعد الرومانتية ، عصر القلق ، عصر الوعى الحاد بالذات وبالآخرين وبالكون •

هى هموم كانت تنوء بمعاصرى المازنى من كتاب الغرب ، من أمثال فيرجينيا وولف وألدس هكسلى ومارسيل بروست ، ود • هـ • لورانس ، وغيرهم وأرجح الظن مع ذلك أنه لم يعرفهم ، معرفة وثيقة على الاقل • والشائق ، والمهم ، ان كاتبا مصريا فى أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات ، كان يستقى من هذا الينبوع المر الذى سقى كتاب عصره فى أوربا ، على غير اتصال حميم بينهم فى الأرجح ، وأن همومه تساوق هذا العصر ، وان كانت تجرى فى سياق مصرى خالص متفرد له مذاقه الخاص الحريف •

لقد كان المازنى أميل ، فى ظنى ، الى الطرف الثانى للتناقض ، بمزاجه الحسى المتقد ، وتكوينه النفسى الخاص ، ومنهجه العقلى الذاهب الى الشك فى كل شيء ، شكا يراوح به أبدا بين الرأى ونقيضه ، كان أبيقورى المنزع ، مرهف الاستجابة للذاذات الحس والقلب والعقل معا ، مقبلا عليها، منهوما اليها ، شديد التنبه مع ذلك الى زوالها وعرضيتها الأساسية ، مدفوعا به ، لذلك ، الى نوع من اليأس الوجودى ، والمرارة ، فهو يتطلب خلودا يعرف انه مستحيل : خلود الذات ،وخلود المتعة ، كما يتطلب خلود الكون ، وخلود الوعى، وهو يطوى نفسه — كأنما برغمه — على قبول — من غير تسليم أبدا — بأن كل شيء الى فناء ، كل شيء • ومن هنا كانت أوبته الى التوراة حيث وجد فيها أجمل تعبير عن هذه الهموم الانسانية العريقة المتجددة الوقدة •

* * *

فى هذه المقالة سوف يدور حديثى عن ابراهيم المازنى (أو ابراهيم الكاتب ، أو ابراهيم الثانى فهم سواء على التحقيق من حيث قوام التكوين العقلى والنفسى بل والفيزيقى أيضا) روائيا وقصصيا ، فى ثنائيته العظيمة : « ابراهيم الكاتب » ، و « ابراهيم الثانى » ، وفى قصصه القصيرة البديعة الموحية • وسوف أحاول أن أصل الى « تقدير » عصرى ، أو « قراءة » عصرية لهذا الكاتب ، من أثناء كتاباته القصصية ولعل اختيارى للمازنى القصصى ، بدلا من المسرحى أو الشاعر ، يشى بتذوق « نقدى »خاص وان كنت ما أنى أزعم أننى لست بناقد أصلا ، ولكن حبا خاصا أكنه للمازنى، بل هوى مشغوفا لم تهن جذوته منذ الصبى الباكر حتى اليوم ، بكتاباته ، تتيح لى العذر • فان من مزاعمى الاخرى ان هذا النوع من الحب يفتح النفس والعقل معا لاستبصارات معينة ، لعل سعة الفقه ، ومتانة العقيدة النقدية ، تقصر عن أن تطولها • فليس فى نيتى ، ولعله ليس فى طاقتى ، ان أقوم بدراسة محيطة بأدب المازنى ، بل قصاراى أن أتقصى ما أسميته بهموم العصر من خلال تأملات فى فنه

القصصي ، ومن زاوية ما اصطلحنا اليوم على تسميته بالمضمون والشكل فيه .

وأعتقد انه ما من سبيل حقة الى فهم «ابراهيم الكاتب» دون «ابراهيم الثاني» ، والعكس أيضا . كلتاهما مكملة لرصيفتها لا غنى لها عنها

ومن الظلم النقدى أن نقوم نحن ببتر هذه الوشيجة الرابطة بين مصراعى الثنائية الابراهيمية وأن نفرد لكل منهما مائدة خاصة للتوصيف والتشريح ، فهما في يقيني غير منفصلين وسيظل فهمنا لأيهما على مبعدة من الاخرى قاصرا ومعيبا. وليس التكامل هنا مجرد تضافر بنائي - أو معماري - في الصياغة ، فليس فيهما ذلك على أى حال ، بقدر ما هو تكامل الاستمرار الضروري الذي بدونه تحس الكائن الحي مبتورا ، قضمته أنياب البت والفصل وتركته شلوين قد يرجف أحدهما بالنبض - ما يزال - ولكن مجرى الدم الطبيعي منقطع ، ينزف مفتوحا منسربا على الارض أما اندماجهما فهو الذي يعيد لدورة الحياة تكاملها وينير قسمات الكائن العضوى جميعا بالوضاءة والغضارة المتأتية عن تدفق تيار واحد يهضب بالقوة والحيوية .

وأبدأ فأنفض ما بيدى دفعة واحدة ، وعمدا ، على خلاف ما يقضى به المنهج المنطقى التقليدى فى «النقد» ، وعلى ما فى ذلك من شطط أيضا - فلن أسوق أولا الحجج التى انتهى بها الى نتائج ، ولن أضع اللبنات واحدة فوق واحدة أبنى بها قضاياى ، بل أنهى اليك - بداءة - ما استقر عليه تذوقي - أيا كانت علاته وهناته - فانني أعنى ما أقول من أننى فى الحقيقة لست بناقد أصلا ، بل اما مشارك فى التجربة الفنية ، أو رافض لها ، بكل ما تعنى المشاركة أو الرفض من ميل مع الهوى ، وكل ما تتضمنه أيضا من غمر للنفس في لجة العمل الفني - أو عبابه - واعتناق لمنطقه الداخلى ، ونفى بات للنظر اليه من عل، فى موضوعية أو حياد لا أظنه حقيقيا أبدا ، فان كان فهو شيء جاف فى رأيي ، ورياضة عقلية عميقة كلعبة الشطرنج ، لا غناء فيها على أى حال . حتى نكون ، من البداية ، على بينة .

ان فن المازنى القصصي ينبع أساسا من هذا التوتر المستمر بين الحس الكوني المرير بالعبثية، وحدة توهج الوعى بالذات، غير منفصلة ولا معزولة عما حولها ، فهذا مما لا يكون ، وبين الحفاوة المستغرقة التى لا نهاية لها بمتع الحياة ولذائذها، بمعناها الأبيقورى الذى أسلفت . ومن هذا التوتر الذى لا ينتهى أبدا الى استرخاء تتأتى نغمة الحبوط المقترن بالكد والسعى الذى لا يهن ، ونغمة اليأس النهائي الشامل الذى تتوقد فى صلبه نواة حارة من النهم الى الحياة . ومنه أيضا أبرز سمات هذه التجربة الفنية الفريدة : سمة السخرية الرخية الكريمة المعدن . أو الدعابة الطيبة اللاذعة معا ، أو «الهيومر» العقلي لا الملتوى على نفسه ولا الممرور ، وهى كلها تولد بالضرورة في مثل هذه البيئة العقلية والوجدانية بالذات : بيئة مستضيئة بالصحوة واليقظة ، وحدة اللحظ ، وانفتاح البصيرة الى سعة فسيحة ترصد كل الدقائق الموجعة والمثيرة للضحك جنبا الى جنب ، دون أن تجرح أو تصمي أو تشين ، دون زراية ولا تشامخ ولا نبذ للانسان - أفضل ما فيه - نبذ النواة التى لا خير فيها ، سخرية بالناس ، وسخرية بالذات أولا وقبل كل شيء . سخرية مصرية .

والمازنى ، على ذلك ، ليس رومانتيا كما ذهب اليه بعض نقادنا ، جرهم الى هذا التصور عكوف المازنى على نفسه يتقصاها ، وينخلها - كما يقول - ولا يني يصور هواجسها وخوالجها . فخيل اليهم انه الهوى النرجسى العقيم الناضب المحكوم عليه - طبعا - بالجفاف المقيم . وليس أيضا بالهارب من الحياة ، الناكص عنها ، المتنصل من تبعاتها ، هذا أيضا تصور قاصر شديد القصور لتجربة المازنى الفنية ، لعل مبعثه أساسا عقيدة نقدية نظرية ، فيها جمود وتصلب - خارجية عن أدب هذه التجربة ولا مجال لانطباعاتها عليها ولا لفهمها من خلالها ، وليس ابراهيم الكاتب فى النهاية مجرد نموذج بشرى» ، هو على الأصح نموذج لهموم انسانية لا تقتصر على نمط بعينه ، بل تتجاوزه الى مداخلتها للنفس الانسانية فى عمومها ولا تبرأ منها نفس - ولو فى لحظة هاربة من لحظات الحياة - مهما حاصرتها جفاوة الحس ومهما عشاها صدأ الفطنة ، فهى من ثم هموم ترتفع عن النمطية والشذوذ كليهما وتندرج فى سياق الخصائص الانسانية الأصيلة التى تتشارك فيها جميعا ، هى ميزة الروح الانسانية ، لا سمة المرض النفسى ، وان كانت - عند الكاتب - تبلغ مبلغ السخونة المتقدة التى تجلو عنها الشوائب وتصهر منها المعدن وتصفيه.

ليس رومانتيا ، مهما عرفنا الرومانتية بأوسع معانيها وايحاءاتها (ولن يغريني شيء - أيا كان - بمحاولة التعريف ، الآن وفى هذه المرحلة المتأخرة ، بالرومانتية ، أظننا جميعا نعرفها ، على العموم) فالمازنى لم يرخ عنانه قط لديونيزوس لم يغلبه قط على أمره جماح الأهواء ، ولم تحلق به قط - أو تهو هويا فاجعا - أجنحة الصبوات الغامضة ، ولم ينفلت قط من رقابة عين العقل وتقليب الفكر ، ولم ينج قط من تمحيص العواطف

والانفعالات بل تشريحها ، ولم يدع نفسه قط تنطلق حتى مداها بل هو دائما يردها الى مكروهها. ويحملها على التوقف ، حتى فى قلب غمار النشوة المذهلة عن الوعى ، وعلى التلفت الى وراء وأمام معا .

وليس فى ذلك ــ حتى ــ وجه مقلوب ، ومألوف من الرومانتية : وجه العكوف على الاهواء الحائمة للذات ، واجترار حبوطها بالمضغ المستمتع الطويل للأحزان والأشجان .

هناك ، أولا ، عند هذا الكاتب دأب عقلى على التحليل والتشريح لا يفتر ، يقترن دائما بنشوة الحس فيحكمها ويعدلها بل يوقفها أحيانا ايقافا ، فى مسارها ، فيعطلها ويبطلها . ولكنه لا ينفرد أبدا ، فيجفف الحياة ويحيلها صيغة متعقلة جامدة غاضت منها الدماء .

هناك ، ثانيا ، حسه القاطع ــ كالسكين المرهفة السن ــ بالكاريكاتير الاجتماعى .

هناك ، ثالثا ، سخريته بالنفس ، الى جانب حملته عليها ، وتهكمه الوديع بالآخرين ، الى جانب رحمته بهم ، ومراح طلق ، خفيف الدم ، لايمكن أن يخطئه الذوق المنصف . وهناك بعد ذلك عنصر خرافى « فنتازى » مستتر مكنون لكنه هناك ، فى روايته وكثير من قصصه ، لا يحاول أن يجد له الكاتب تبريرا بل يضعه هناك ، عقدة لا حل لها غير مفسرة .

وهناك ، أخيرا ، صياغة أسلوبية لها وقعها الفنى ، لها سبحاتها الشاعرية ، نعم ، ولها أيضا ايجازها المبتسر المشفى على الاستهتار فى مواقع كثيرة ، تكاد توحى بالاقتضاب المركز عند فئة كاملة من الكتاب العصريين ، غربيين أو من شباب المصريين ، الذين ينسجون على غرار همنجواى ، عندما يقول لك الواحد منهم كلمته ، ويمضى ، ينفض يده منها كأنه يروى لك الحكاية على رغمه ، أبعد ما يكون عن رغبة فى الاسهاب ، ويتركك وحدك وأمامك موقف تام ومنته ،وصورة حادة الملامح وكاملة .

أين ذلك كله من اللون الرومانتى فى الادب ، والأبطال الرومانتيين ؟

على أن هناك ، بالفعل ، ما يبرر عند ابراهيم الكاتب ثوران شبهة الرومانتية ، ففى تناوله الفنى ما هو خليق أن يغرنا عن هذا الخط الدقيق الذى يفرق بين الرومانتية وبين تيار الوعى الداخلى الذى نزعم أن الثنائية الابراهيمية انما تنتمى اليه ، مع تحفظات وتعديلات على هذا النمط الروائى ، تسلك الرواية آخر الأمر فى مسلك خاص لا ينسب الى نوع بعينه ، جامع ومانع من الانواع النقدية ، قد نختلف فى مدى اكتماله الفنى ــ ما دامت قد اختلطت الانساب ــ ولكن من حقه علينا ومن حقنا على أنفسنا أن نرى مدى الصدق والتوفيق فيه ، كما نرى علة الاخفاق أحيانا ومجانبة القصد القويم فى البناء والتعبير .

ان ثنائية ابراهيم المازنى مسيرة بحث ،وافتقاد تصل الى نهايتها الضرورية الطبيعية ببث بذرة التجدد ، دون أن تصل على أى حال الى غايتها المستحيلة بطبيعتها . هى رحلة طويلة متقلبة المراحل ، سعيا وراء تعويض عن حرمان أساسى لا تنتهى بالبرء من الفقدان ، بل بتعميقه ولكن على مستوى الهبة والعطاء . هى انطلاقة الى الامام ، بغية العثور على شىء لا وجود له فى مكان ما . مغامرة فى المستقبل ، جريا وراء شىء لا يقع فى الزمان .

فى بصيرتى بهذه التجربة الفنية ان البطل انما يقذف بنفسه فى خبرة واحدة متصلة مقضى عليها ــ بطبيعتها نفسها ــ بالحبوط ، لكن الاقبال على معاناة الخبرة وحده هو الانتصار الوحيد الممكن على الحبوط . وفى الوسع أن نسمى هذه الخبرة أسماء شتى : هل هى الوصول الى البذرة الخصيبة الكامنة فى الحياة ، قلب الحياة الغض الثر الدسم التربة ؟ هل هى العودة ــ حيث لا زمان ولا عودة ــ الى الاصل والجذر الدفين المذخور فيه لب الوجود نفسه ؟ هل هو ــ بلغة مصطلح علم النفس التحليلى (مهما كان فى المصطلح من صلابة المواضعات وجفاف بطاقات التسميات) صراع الطفل الأبدى فى قبضة المركب الاوديبى ضد سطوة الأب الغائب ، ونحو حنان الأم المحبوبة ؟ هل هو الحنين الى الأم الاولية ، الى ينبوع الخير الحسى والوجدانى ، فى مواجهة عسف مبدأ الواقع والضرورة ؟ ان المركب الأوديبى هنا يثرى كثيرا باستيعابه مضمونات تتجاوز الموقف العصابى وحده وتنطوى على حدس للموقف الانسانى كله بازاء مشكلة المشاكل : الحياة والموت .

ذلك هو التصور الذى يكسب هذا العمل الفنى معناه الكامن ، وهو تصور ، فى يقينى ، مشروع ومبرر ومدعم بالتكوين الداخلى للعمل نفسه . وهو من ثم ليس عملا من اللون الرومانتى (*) ، بل من لون رحلات أبطال القرن العشرين ــ هم على الأصح « لا أبطال » القرن العشرين ــ فى العالم الداخلى الذى يتخذ لنفسه حدود العالم الكونى كله .

* انظر . على الراعى « دراسات فى الرواية المصرية » المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر يونيو ١٩٦٤ ص ص ٧٥ ــ ٩٧ .

ان الاشارات الموحية التي تومىء الينا فيستضىء العمل كله هى أن ابراهيم الكاتب بدأ رحلتـه - أو بدأ الوعى الفنى برحلته - عقب وفاةزوجته الاولى . ففى هذه الوفاة صدمة تتجاوز مجـرد فقدان الرجل لزوجته ، صدمة وقعها أعمق بكثير لأنها ابتعثت شحنة كامنة ، متربصة ، ملجمـة ولكنها غير مروضة ، شحنة الفقدان الاولى الاصلى الذى لا شفاء منه ، شحنة الحرمان المروع الاول الذى لا يمكن أن يفهمه الطفل أبدا ولا أن يقبله أبدا ، الفطام المزدوج : الحرمان من الأم ،والحرمان من الزوجة - بديلتها - نتيجة لقدر لا يمكن أن يفهمه الرجل أبدا ولا أن يقبله أبدا . ومن ثم فانه يذهب، فى مغامرته المسـتحيلة الهدف : السعى الى العودة للأم المرأة الحبيبة معا ، أو على الأصح السعى الى بلوغ النقطة المتوهجة المشعة الغنية الحية الوحيدة فى قلب كثافة الواقـع المادى القاتم الصلب .

وليست مارى ، وشـوشو ، وليلى ، فى « ابراهيم الكاتب » ، ولا عايدة ، وميمى ،وتحية فى « ابراهيم الثانى » الا معالم الطريق المحفوفة بالأخطار فى هذه المغامرة عودا على بدء . ولكن لا عود هناك ، انما هو البدء الابدى الذى لاسبيل اليه ولا انطلاق منه الى مكان أو زمان .

لكن ما يعدل هـذا الموقف ، ويغنيه ويفسره فى نفس الوقت ، هو أن الطفل الابدى فى ابراهيم قد لجأ - كما هو الحتمى هنا - الى أن يتوحد بالأب ، بالمنطق ، بالعقل ، بمبدأ الضرورة ، بحكم الواقع ، ومن ثم نشأ هذا التوتر المشدود بين قطبين متضادين متجاذبين فى ساحة واحدة هى ساحة الصراع الداخلى فى نفس انسـانية مرهفة الاستجابة ، بل فى النفس الانسانية على اطلاقها : التوتر بين الحيـاة ، فى كل مجدهـا الحسى وروعة لذاذاتهـا ، فى كل حميميتهـا وداخليتها ، وبين كل ما هو خارج الحياة ، كل ما هو قانون غريب مفروض عسفا على انطلاقة الحياة ، كل ما هو ثابت جامد ومتحجر . والبطل يجمع فى تكوينه الحميم هذين المتناقضين معا ، دون حل .

ليس غريبا اذن أن تنطلق منه هتفة التشاؤم المريرة بأن كل شىء عبث ، وقبضة تراب ، وأن يمضى مع ذلك يعب من عباب الحياة الزاخـر الجائش بالمتعـة والحب ، دون رى أبدا ، دون وصول الى حافة الاشباع ، هو تانتالوس المحكوم عليه أبدا بحرقة الظمأ والاوام الصادى وهـو مغمور فى لجة المياه العذبة السلسال .

وعلى ذلك فان «ابراهيم الكاتب » ليست مجرد ثلاث لوحات متعاقبة متجاورة متراصة احداهـا بعد الأخرى ، موضوعها علاقة ابراهيم بمارى ثم علاقته بشوشو ، ثم علاقته بليلى ، كمـا يذهب، الى ذلك الدكتور على الراعى فى تحليله لتكنيك الرواية . على العكس تماما ، هى تطور حتمى فى مسيرة متصلة لا انقطاع فيها تترتب المرحلة منها على سابقتها وتنبع منها ، وتقـوم فيها كل من الفتيات الثلاث بدور يكمل الصورة الكلية ، ولا غنى عنه فيها . هن - اذا شئت - ثلاثة جوانب كل منها ناقص فى ذاته ، قاصر عن بلوغ الغـاية ، ولكنه ضرورة ومقـوم أساسى من مثال واحد عظيم وباهر ومسـتحيل التحقيق : مثال المبدأ الانثوى الشامل ، المبدأ الاومى الخصيب . المبدأ الحيوى .

ميمى ، الممرضة الطيعة الحنون : خيل اليه فترة ، وهو يرقد فى المسـتشفى عاجزا كأنه طفل ، انها هى التى سوف تقوم مقـام الأم ، كانت المستشفى « جزيرة منعزلة عن العالم منتزعة من أحشائه » ، وفيها دارت دراما صغيرة من التحول والتقمص . لقـد حسب الطفل الابدى ، المتوقر مع ذلك أبدا ، انه قد آب الى فروسـه المفقود ، ووجد كنز الحياة الضائع . ولكنه سرعان ما خرج الى المعترك ، ولم تعد ظروف الحياة تتيح لبديلة الأم هذه أن تؤدى دورها - كأنه دور فى احدى مسرحيات سوفوكليس، كما يقول - لم تعد العواطف مركزة ولا « بعض الحيوات متوقفـة على بعض » ، وعندما عادت ارادته الى الصحة بعد الوهن ، رأى انه لا يستطيع أن يرضاهـا زوجة وان اتخاذها خليلة « لا يحل مشكل حياته .. ولا ينيله مأربه ، ولا يبلغـه ما يتمنى من السكون الى الحب المنزلى الذى لا يعدل به شيئا» نعم لا يبلغه ما يتمنى من السكون : الذى يحـل مشكلة حياته .. لا يعيده الى دفء الرحـم الأولى ، واستقرار الامن والراحة البدائية . وهو من ثم يسافر الى مرحلة أخرى - بل مراحل - فى مسيرته ، وعندما يعود منها مثبطـا خاوى اليدين ، يراها نائمة كأنهـا ميتة .. فيقطع نهائيا هذه العلاقة التى كانت قد ذوت وصوحت وجفت بالفعل . وليس فى ابراهيم من قسوة ، ولا فى عمله من سخافة ، لقد ماتت مارى بالفعل فى عينيه ، لم يجفها لمجرد انها كانت نائمة ، فالنوم هنا رمز كامل للموت ، ولم تعد مـارى المسكينة تمثل دور واهبة الحياة ، فى مسرحية تدور فى معزل عن الحيـاة ، بل لم تعد تجرى الحياة نفسها فيها ، انكشفت على حقيقتها قناعا جافا هشا كأقنعة المسـارح ليس وراءه شىء . وأصبح من الخيانة لنفسه أن يواصل معها هـذه العلاقة التى انبتت فى الحقيقة بمجرد خروجـه

من المستشفى . ومن ثم فان قطع هذه العلاقة انما هو ضرورة فنيـة منطقية ، وليس مجرد سخف أو تنصل من المسئولية .

ومن الظلم كثيرا أن نضع سلوك ابراهيم هنا فى سياق اجتماعى يقوم على رفضه الزواج بها لأنهـا أدنى من طبقتـه ، فليس فى العمل الفنى كله أدنى مبرر لهذا الفهم ، ومع ذلك فقد رفض أن يتخذها عشيقة ، وقد كان ذلك فى وسعـه اجتماعيا وطبقيا ، فما ضرورة التفسير الاجتماعى اذن ؟

أما شوشو فهى البطلة الحقيقية فى « ابراهيم الكاتب » : أقرب بطلاته الى المثال ، وأبعدهن عنه فى وقت معا . هى نضرة ، جسور ، « تعتلج فى صدرها مع ذلك احساسات أغمض من أن تتولى الكشف عنها عبارة ، أو أوجع من أن ترفـه عنها دمعة » وهى تعرف اسبينوز وتولسـتوى وفرويد وموباسان وبرنارد شو (هل المرأة عند المازنى انعكاسات واسـقاطات من جوانب من صميم نفسه ؟) . وهى معابثة ، مرحة ، متدللة ومتجبرة معا ، طلقة النفس ، ساذجة وجليلة معا ورائعة الجمال فى غضارة سنها الباكرة ، رقيقـة كالنسيم كالزهرة المتضوعة أريجا عبقا . وقد انعقدت آصرة الحب المتبـادل العميق الزاخـر بينهما . فما الذى حدث ؟ لماذا لم يجد فيهـا ما ينيله مأرب حياته ويحل مشكلها ، ويبلغـه ما يتمنى من سكون وراحة ؟ .

لأنه ، فى الواقع ، لا يريد .

وأية قراءة أخرى للرواية لن تحيط بدلالتها . ان العقدة الظاهرة تدور فى سياق اجتماعى ، والتسويغ الذى يقدمه الكاتب ، على المسـتوى القريب السطحى ، هو أن شوشو صغرى أختين لم تتزوجا بعد ولا بد وفقا للعادات والتقاليد الاجتماعية السائدة أن تتزوج سميحة ، كبرى الاختين أولا ، والا ذهبت ظنون النـاس مذاهب شتى ، وهكذا . ويوشى الكاتب هذه العقدة بكل ما يؤيدها فى رأينا ورأيه ، فيسوق حكايته عن نجية أختهما المتزوجة التى تنسج مؤامرة تهدف الى تزويج ابراهيم وسـميحة ، وعن الاقارب الذين رأوا فى سميحة من صغرها زوجة ابراهيم وعن عناد نجية واندفاعهـا نحو رفض ابراهيم ، وسوء طبع سميحة ، وقلة حيلة شوشو ، وعن دور الشخصيات الاخرى فى التعجيـل برفض الزواج الى آخر ذلك ، ويقيم الكاتب بنـاء كاملا سـطحيا يدور حول سيطرة التقاليـد الاجتماعية فى هذا الميدان .
ثم يهدم البناء كله فى جملة واحدة .

وتتزوج شوشو — مع ذلك — قبل سميحة وبرغم كل التقاليد والعادات ، وعنـاد نجية ، وانكسار قلب شوشو . ولكنها تتزوج من غير ابراهيم .

هذه البساطة العجيبة التى يهدم بها الكـاتب ذلك الصرح الذى عنى بتشييده ، انما تشى بأن العقدة الحقيقة ليسـت فى العادات والتقـاليد الاجتماعية ، بل فى شئ آخر ، وان الروايـة لا تدور حقيقة على المستوى الاجتماعى وحده ، وان العقدة الاجتماعية كلها محلولة من الاصـل لا تستحق هذا العناء ، انما هى تعلة — واعيـة أو غير واعية ، لا يهمنـــا ذلك كثيرا — لدراما أخرى عميقة تجرى فى المسـتوى النفسى ، أو فى مستوى الوعى الداخلى ، فى مسـتوى العلاقة بين هذا الوعى المضطرم وبين العـالم الخارجى الجامد الصـارم . وليست التقاليد الاجتماعية ، فى رأيى ، غير اسـتعارة الليجورية تستتر وراءها قوانين أخرى مطلقــة ، قوانين الرفض الكامنة فى صلب هذا النوع من الحب نفسه وفى صلب علاقته بالعالم .

فلم يكن حبوط الحب بين ابراهيم وشوشـو راجعا الى رفض القوانين الخارجية فقط ، بل كان راجعا أساسا الى أن ابراهيم — على حبه الصادق الذى أشرف به على التلف — لم يكن قـط يريد أن يتزوج شوشو ، بل لم يكن من الممكن له أن يتزوجها ، وقد كان سلوكه كلــه ينم عن ذلك بجلاء ، فلو أنه دارى واحتال — على أدنى وجـه وكما تقتضى ذلك ضرورات التكيف مع الواقع الاجتماعى — لوجد نفسه على اليقين محل الدكتور محمود الذى تزوجها ، قبل أن تتزوج سميحـة فى النهاية . بل كانت فرص الفوز متاحة له بأوسع مما أتيحت بكثير لبديله . ولكن ابراهيم رفض التخلى عن « كبريائه » ، رفض الانتظـار قليلا ، والتقدم بحرص وعلى هينة نحو غرضه ، رفض أن يقوم باللعبة الاجتماعيــة ، أو الدور الاجتماعى . لأن الدراما المؤسـية التى تجرى هنا ليست فى الاصل دراما اجتماعية . وهـو الوحيد الذى يدرك ذلك ، فى أعماقه .

الظلم أيضا — ولعله من حسور البصر — أن ننسب اليه القعود عن تحمل التبعة والمسئولية ؛ أو أن ننسب اليه الشطط الرومانتى المنهـزم ، أو الركون الى الهوى النرجسى بالنفس ، فقد كان ابراهيم صادقا كل الصدق مع نفســه ومع الآخرين . كانت هزيمته ارادية مقصودة ، برغم حبه المشتعل ، فلم تكن شوشو هى ما يسعى اليه ، وليست هى البذرة المعطاء التى يعـرف فيها عمق أعماق الحياة ، وليست هى نقطة البدء

ولن تكون له ، كما كانت تحية فى « ابراهيم الثانى » الى حد ما ، « الام والزوج والصديقة ، لأن شوشو أساسا كانت نبتة غضة فى أرض أبوته ؛ كانت بديلا مقلوبا للأم أى أنها كانت فى حقيقة الامر بنته وطفلته ؛ ولم يكن يسعى الى بنت أو طفلة ، وكانت أيضا على مستوى آخر قرينة للطفل الأبدى عنده ، أختا فى الحقيقة . وليست امرأة . « فقد كانت لآخر عهده قبل عام طفلة ألفاها فى هذه اللقية امرأة بارعة الشكل ممشوقة القد » .

وكانت بنت خالته ، لا بنت عمه مثلا _ فهى متحدرة من الام لا من الأب _ وقد رباها على حجره وكان يلاعبها بالكرة ، فيرتج ثدياها ، فيقصر ، لأنه « أشفق على نفسه » . (ولا يفوتنا ان نلحظ هنا مدى الحاح ابطال المازنى جميعا على هذا الجانب الانثوى بالذات ، فهم جميعا تفتنهم المرأة الناهد ، وهم بلا استثناء متعلقون بثدى الحبيبة والصديقة تعلقا يكاد يثير الفضول يتحسسونه ، و « يكورون » عليه أيديهم : الثدى ، علامو الأم ، وينبوع السعادة الطفلية الأولى) .

ولم تكن فورة شوشو فجاة امرأة مكتملة . واندلاع شبابها أمام ابراهيم ، الا حافزا أيقظ عنده لجاجة السعى الى المرأة الحقة ، الى المبدأ الانثوى الذى ضم الأم والمرأة والعشيقة والزوج، لا الطفلة والبنت ، مجتمعة فى بؤرة واحدة مركبة عميقة الخصوبة .

وهو قد رفضها عامدا لأن حب شوشو « كان يتمثل له حاسما ، كالزهادة لمن لم يجد لعلة نفسه شفاء فى الرياد والضرب فى زحمة الحياة وكان يبدو له _ بعد أن انتهى الى ما انتهى اليه _ بمثابة الرفض للحياة . ورفض الحياة _ على كل سحره لا يزيد النفس الا احماء . والزهادة قد تكون منجى ولكنها يأس ، وهى على كل ما تدل عليه من القدرة على التسامى فوق مغريات الحياة ، قلما تفضى الا الى أن تخسر النفس طيبها ورضاها ، والسعادة لا تجنى فى الحياة بأن يرد المرء يده بل أن يمد يده الى الثمار فيجنيها » . ليس أصرح من ذلك دلالة على ما نستبصر فى هذا الموقف من معنى ، هو لم يرفضها تنصلا من التبعة أو رفضا للحياة ، بل جريا وراء سعادة يبتغيها وان كان يراها مستحيلة .

كانت شوشو ، وظلت دائما ، جانبا واحدا بريئا وصافيا مقتطعا من هذه الوحدة الغنية المستحيلة المنشودة : وحدة أصل الحياة ولبها ، وحدة التدفق والانطلاق لكل القوى الداخلية المنهومة الى الاشباع ، القوى المتلاطمة فى نفس الطفل الأبدى . لهذا كانت شوشو ساحرة ، ولهذا أحبها ، ولكن فى عمق كان يرفضها أساسا ، ويعف عن القبض عليها بملء يديه ، كما كان يفعل مع كل النساء فى حياته ، ويشتاقها اشتياقه الى جانب من البراءة والنصاعة يعرف أنه موجود ، ومفقود معا . كان حبه لها أساسا حب الأب الحانى لطفلته ، أو طفلة امرأته ومن ثم فقد كان الحل الخلقى الوحيد هو ان يهزم ، بارادته ، هذا الحب مهما كان مضطرما لاعجا .

أما ليلى فهى الجانب الصريح السافر _ العارى تقريبا _ من « المرأة الأم » ، وهى أقوى صورها جذبا ، وأحفلها بعرامة الانطلاق ، وجيشان قوى الحياة المبرأة عن كل غمض وابهام ، هى موضوع الشهوة ، ومحط اشباعها ، ومناط حبوطها فى الوقت نفسه ، « فان الحياة فنها _ أقوى فنونها _ التثبيط » كما يقول . هى صورة الام المعشوقة فى حلم الشهوة الاوديبى ، فانها تحنو عليه ، وتبره فى مرضه الجديد ، بل هى تنقذ حياته ، انها تهبه الحياة ، أو على الاصح تهبه للحياة ، تلده من جديد . ولولاها لقضى بالتأكيد . وهو « يحس أن مجرد وجودها شفاء ، وان نظراتها سماوية ، وأن حركاتها تفتر اعضاءه وترخى جفونه وتشعره بالسعادة، وأن كل امرىء يعبدها ويستوحيها ويستمد منها الهداية والارشاد » . فمن تكون هذه غير الأم الأبدية ؟

« وقد لثمها غير أنه أحس أن اللثمات عبث وباطل ، وأنها فراشات تتسامى الى نار الجوع التى يحسها طاغية ، ومع أن ليلى جهدت ان تسقيه حتى تغثيه ، وأن تعطيه حتى ترضيه ،

فقد كان يخيل اليه وهو مستلق الى جانبها أنه يستطيع أن يرى الكون وأن يقدره مختزلا فى جسم جميل ، ولا يستطيع أن يستحوذ عليه وأن يجعل استيلاءه عليه تاما كاملا » .. « وقد صدق من قال ان الحب قوامه التطلع » .

هذه المسيرة كلها هى مسيرة التطلع الى جوهر الحب المطلق الشامل من وراء قناع المتعة الجزئية ، مهما كانت سقياها حتى الرضا والغثيان ، التطلع الى مثال الام المرأة الكاملة ، والمثال المستحيل الذى لا يقع بعد الفطام عن الفردوس الطفلى فى أى مكان وأى زمان . والرواية كلها منذ البداية حتى النهاية حافلة بالاشارات الجميلة الموحية بهذه البصيرة الوحيدة الممكنة التى تضىء لغز الثنائية ، وما أظننى بحاجة

الى مزيد من الاستشهاد بالمتن فى هـذا المجال ·
وانما أطلب من القارىء أن يعود اليها وفى ذهنه هذا النوع من التفتح لقبـول مثل ذا الفهـم حتى يرى الرواية فى نورها الداخلى · وابراهيم يحلل هذين الحبين بنفسه : حبه لشوشو وحبه لليلى ، فيقول لنا فى غير خفاء « هما حبـــان مختلفان يمثلان فى ظاهرهما وفى جوهرهمـــا مذهبين مخلفين : رفض الحياة ، والاســتغراق فيها · ولكنهما من حيث النتيجة سيان » ·وانما نزيد فنقول انهما جانبان من حب واحد عظيـم موضوعه « الحياة » فى لبها وجوهرها وأصلها ، فى بؤرتها : « الأم المحبوبة » ·

وعلى ضوء هذه البصيرة ندرك لماذا تســلك ليلى سلوكها الغريب المفــاجىء فى الرواية ، لسنا هنا فى مجال أحداث « واقعة » تحتــاج الى تبرير مقنع ، وقد شهدنا مثل ذلك من قبل فى كل من حالتى شوشـــو ومارى ، وكانت البنايات « الواقعية » التى يعلو بهـــا الكاتب مجرد صروح من الديكور تدور فيها دراما أخرى لها منطقها الخاص غير الاجتماعى وغير الواقعى ·

وعندما تقطع ليلى على نفسها عهـــدا بأن تتنزل عن ابراهيم ، وتئد حبها له فى صميمها ، لكى تتركه لشوشو التى انحسر طيفها تماما وانسدل الستار عليه ، ولم يعد لها منـــذ الآن دور على الاطلاق فى الدراما ، وعندما تعمد فى ســبيل ذلك الى أغرب ما يمكن أن تعمد اليه امرأة ،فتتهم نفسها كتابة ، وزورا ، وفى غير ضرورة ، بنوع من العهر والفجور : « أتصنع الذوبان بين ذراعك وانت تضمنى وتعصرنى ··· أتصنع أن روحى كلها قد صارت على شــــفتى وانت تمصهـا وتعضها ، وأطلت من عينى وانت تحدق فيهـا وتمسح لى شـــعرى ·· هى صناعة أتقنتهـا يا صاحبى بالمرانة والتدريب ·· » هذه الرسالة التى قرأها ، ومع ذلك احتال علينا الكاتب حتى كأنه محاها أيضا ، كأنه لا يقبـــل أن تكون موجودة ، فصور لنا ليلى تخطفها ثانية وفى ظنها انه لم يقرأها ، كأن الكاتب يقول لنا ـ فى منطق اللاوعى الذى لا يعترف بالنقائض ـ ان الرسالة موجودة وغير موجودة معا : موجودة لأنها حلم شهوته العريق ، بالأم العشيقة ، بجوكاستـا الآثمة القديسة ، فى ليلى فطام الطفولة الملبد ، وغير موجودة ، لأن فى تلك المنطقة المخوفـة من اللاوعى أيضا سطوة الأب الذى يتوحـد بالضمير والقانون ، بالأنا الاعلى الذى لا يقبـل الحلم وينكر الليل ·

وهكذا تمضى المسيرة فى دورة كاملة ، عائدة الى نفس نقطة البدء ، ولكن فى طبقة أعلى ، وقد انتهى كل شىء ـ الى حين ـ ويختتم ابراهيم جولته الأولى وهو يعود الى أمه العجوز المطهـرة التى صفتها محن الايام وهى تتمتم له بالدعـاء بينما تتداول حبات الســبحة بأصـــابعها ، تدعو له بما تشتهيه نفسه وترفضـــه فى وقت واحد : بالاستقرار والسكينة ·

ولكن ابراهيم يجد فى الصحراء معادلا كونيا آخر للعودة الى الرحم ، فى عالمه الداخلى الذى لا ينفصل عن العالم الخارجى · ومن الظلم مرة ثالثة ان نرى فى الصحراء عنـــده مجرد رمز لابراهيم نفسه ، فليس فى الرواية كلها صيغة بنائية واحـــدة حميمة تبرز هذا الفهم وهـــو يقول : « أين عن صـــحرائى أعدى ؟ تلك التى لا يجاوب فىخرابها قلب قلبا ·· لكم توهمتها وأنا أضرب فيها وأطوف فى فيافيها وجهـــا مستعارا يبدو فيه الوجه الاعظم متقنعا · ولكم وقفت أدق الرمل بقدمى وأفحص فيه بعصـــاى كالذى يريد أن يرقيها بالعزائم ليشفيهـــا من هذا السحر الذى ضرب عليها وألزمها المحل ·· كيف لا تنفض عنها هذه الرمال وتبرز للقمر ··فى مثل وشى الرياض ، تنفخ روحا وريحانا·»

هذا هو ابراهيم اذن انما يريد أن يبرىء الصحراء من جدبهـا ومحلها ونضوبهـــا ، أن يبرئها بالجب حتى يجـــاوب فيها قلب قلبـــا يبرئها بالغوص فيها والفحص فى رمالها ، بازاحة وجهها المستعار حتى يعثر على الوجه الأعظم : على وجه الحب الشامل ، وجه الخصب والنماء · تلك كلها رحلتـــه · وزوجتـــه الاولى ـ البديلة الأولى التى أثار فقدانها صدمته ، وكان حافزا لانطلاقه فى مسيرته ـ ترقد فى قلب هـــذه الصحراء ، متوحدة بها أيضا ، كامنة فيها وان كان قد ضرب عليها العفـــاء ـ أو كاد · « فانه ما يذكرها لذاتها ، بل لما طابت به نفسه »·ان من الصدق الفنى فى هذه الرسالة ان كل كلمة تكاد تشير اشارة صريحة وجميلة الى الدراما النفسية الفاجعة التى حاولنا أن نستبصرنا هنا ، درامـــا البحث عن الحب الأول ، والتطلع الى مطلقه ·

ولكن ذلك مقنع ، بحيل فنية بارعة ، لعلهـــا جازت على المؤلف نفسه ، لست أدرى ، حيـــل الصدام بالتقاليـــد والآداب الاجتماعية ، حيـــل التسويغات لسلوك الشخصيات ، حيل المراوغة ، والتهكم بالغير والنفس معا ، حيل التصـــوير « الواقعى » الدقيـــق للمظاهر الخارجية فى كل الأحوال وعند كل الشخصيات وعلى الأخص فيما يتعلق بالبطل · فالحقيقة ان البطل هنا هو من أولئك«اللا أبطال» أو «الأبطال الضد»الذين عرفهم الفن فى النصف الاول من القرن العشرين ، ولم

يلق أحد من السخرية والتهكم والتعريه عن كل زيف وكل توشيه ما لقاه • وظلم أخير أن ينسب التصوير الواقعى للشخصيات الهابطة التى لا يراها المؤلف جديرة بحفاوته ، كما ذهب الى ذلك الدكتور الراعى ، فان كل الشخصيات عند الكاتب ـ وأولهم شخصية ابراهيم وشخصيات الحبيبات الثلاث (أو على الاصح الحبيبة الواحدة) ـ تصور لنا بحيلة التصوير « الواقعى » بل الساخر المتهكم ، منذ أول سطر ، منذ التقديم الذى يهدى به ابراهيم المازنى الرواية الى نفسه• كيف يمكن أن نخطىء نغمة السخرية والجرأة معا فى هذا التقديم الى نفسه التى لها أحيا ، وفى سبيلها اسعى ، وبها وحدها أعنى ، طائعا أو كارها » ؟ كيف يمكن أن نأخذ هذا الكلام على علاته ونرتب عليه تهمةالأنانية والنضوب ؟ كيف يمكن أن تفوتنا نغمة الصدق الذى لا يفسر الا بأكثر من معناه الخارجى ؟ وكيف يمكن أن نغفل القرائن الدامغة فى حياة رجل ـ هو ابراهيم الكاتب وهو ابراهيم المازنى معا ـ كانت كلها كدا وسعيا من أجل الآخرين ، وعذابا مستعرا من وقدة وعى حار لم تخفت حدته قط ، وكان ـ بشهادة معاصريه ـ من آنس الناس ودا وابشهم وجها وأكثرهم اقبالا على الآخرين وحفاوة بهم ، وهو مع ذلك يعانى فى دخيلته ما يشبه تصويح الجفاف وقفر الوحشة ومر العزلة ، ولم يلق بعد ذلك تكريما فى حياته ولا فهما بعد مماته ؟ وكيف ينسب اليه النضوب ، وهو من أغزر الكتاب انتاجا وأعظمهم تدفقا بالعمل ؟ أليس فى عمله الفنى نفسه ، وهو عمل لا يتميز بشىء أكثر من تميزه بالخصوبة المدرار المعطاء ، والحيوية ، نفى بات لتهمة النضوب وتهمة العزلة عن الناس أيضا ؟ الجدب والانقطاع عن الناس أعراض عصابية ، أما الحفاوة بالعمل الفنى فهو فى ذاته انتصار على المحل والقحل ، ودلالة على النفس الريانة والوعى المخضل بالنماء والتفتح ،واستجابة للنزعة المطهرة نحو التواصل ـ عن طريق المعرفة التى يؤتيها الفن ـ بالناس ، على أكثر المستويات صدقا وصميمية •

ليست (ابراهيم الكاتب) اذن رواية من اللون الرومانتى ، ولا رواية هارب من الحياة عازف عنها ولا وثيقة اجتماعية تدين كاتبها بالانضواء الى زمرة أعداء المجتمع ومناهضى حركته •

اننى أرى فى « ابراهيم الكاتب » ، بتبسيط يكاد يكون مخلا ، رواية متسلسلة البنيان فى منطقها الداخلى ، عميقة البصيرة ، من أجمل روايات الادب العربى الحديث ، هى رواية من روايات أبطال ـ أو لا أبطال ـ الوعى الداخلى ، تضىء لنا الشقة الأولى فى مسيرة بحث عن الحب المطلق بنقيضيه : الحب ، والمطلق • ولا تنتهى الرواية مع ذلك الا باكتمال الشقة الثانية من المسيرة •

والشرخ الأساسى فى الرواية ـ مع ذلك ـ هو أن لها مستويين : المستوى الواقعى الخارجى الاجتماعى ، والمستوى العميق الاستبطانى الداخلى فهى تبدو من الخارج رواية حب أحبطته التقاليد الاجتماعية ، وفرار من المسئولية الاجتماعية ، والفساد فيها فساد اجتماعى ، وكأنه فساد أخلاقى فى البطل الذى قد يلوح لنا ـ اذا أردنا أن نتخذ هذا الفهم ، اعتسافا ـ خوارا لا يريد الا الموت والحبوط•لكنها من الداخل رواية بحث لجوج عن الخصوبة ، وسعى الى الالتحام بالحياة ، أما الاحباط فمفروض تحكمه قوانين نفسية وكونية لا غلاب لها ، قوانين الوجود نفسه ، فالفساد هنا فساد كونى لا سبيل الى البرء منه الا بفعل الاخصاب نفسه ، والعودة الى بذرة الحب الأولية، فى نطاق قبول التناقض الاساسى بين تدفق الوعى وحيويته وبين كثافة المادة وجمودها • وهو بالضبط ما تنتهى به الرواية • ولكن التركيبتين البنائيتين ، فى الرواية ، لا تتطابقان تمام المطابقة تجور احداهما على الاخرى ـ تارة هذه وطورا تلك ـ فى مواضع كثيرة • ويجرنا الكاتب الى السخرية الاجتماعية مرة ، ثم الى سبحات التأمل الشاعرى مرة ، فى تسلسل قلق ومصدوع ، به شرخ لا يكاد يلتحم الا قليلا • ومن ثم لم تنصهر البنيتان ـ الفوقية والتحتية ـ فى الرواية انصهارا كاملا ولم تتداغما ، ولم تندمجا كما تشاء ذلك ضرورات الفن التى لا ترحم • فكأن الفساد قد تسلل الى الرواية ـ من حيث تركيب بنائها ـ كما تسلل الى قلب الوجود نفسه •«يخيل الى أنه من الممكن أن نكون نحن الآدميين وغيرنا من صور الحياة علامات فساد وانحلال • ومن يدرى ؟ لعلنا حشرات طفيلية يغص بها كيان ضخم فهى تعيث فيه ، كيان ظل موجودا أكثر مما ينبغى ففسد ، وصار جديرا بأن يرمى أو يمحى » •

أما ابراهيم الثانى فقد وصل الى العقد الخامس من عمره ، « وخيل اليه أنه قد شيخ أو أشفى على الشيخوخة » • لقد تقضى عتو أشواق الشباب وثاب الرجل الى « تحية » وهى « الصديق والزوج والأم » معا فى حسه بها ، وفى واقع أمرها أيضا كانت وهى بعد صديقة وليست زوجا ، تتدبر له التغلب على العقبات الاجتماعية التى تقف فى طريق زواجهما ـ أيضا ـ بل تنذره وتهدده بالحرمان منها للأبد ، فيقبل منها ذلك على عكس ابراهيم الاول • فقد كانت أمه قد ماتت الآن وهذه تأتى فى الحقيقة لكى تتخذ مكانها •

ولكن المسيرة لم تكمل فصولا بعد ، اننا نرى فى عايدة طيفا باهتا لشوشو ، ونرى فى ميمى شبحا آخر من ليلى ، وابراهيم الثانى يعيد تمثيل الدراما القديمة ، من جديد ، بايقاع أبطأ « فقد اكتسب بالأناة ، على الايام ، الانصاف حتى من نفسه » « وما أكثر ما حزن أو تألم ولكنه كان يستطيع وهو يعانى ما يعانيه أن يمهد العذرللذى أورثه الالم أو الحزن .. وان كان عصبيا ـ لطول ما راض نفسه على الحلم والاتزان » . هذه صورة الاب تتأكد ملامحها ، منذ بداية المرحلة الثانية ، فان بوسعه الآن أن يدور حول التناقض الاساسى فى حياته ـ لا أن يحله ـ بأن يدخل شيئا فشيئا اطار الاب حتى يبلغ فى آخر مراحل مسيرته أن يحقق للصورة كل مقوماتها . هوهنا يبلغ النضوج ، وتحمل الأعباء ، والركون الى نوع مهدد من الاستقرار ، ويصبح بالفعل أبا : هو أب للزوجة ، وهو أب بالفعل ، وبعد أن أنبأته بأنها حامل « انحنى عليها وقبلها ، وضمها ضما خفيفا ، وجلس وأجلسها على حجره ، ومسح لها شعرها بكفه ، وأسندها الى صدره .. وقال : « أظن ان أمى يسرها هذا ، لو أمكن أن تدرى » أهناك أجمل من هذا تصويرا للأبوة الحانية ، وللقبول الرخى ، وللمصالحة بين المبدأ الانثوى ـ المبدأ الاصلى للحياة ـ وبين الواقع ، والنهوض بالعبء الضرورى فى السير بالدورة حتى نهايتها ؟ ولكن التناقض لم يحسم رغم المصالحة ، فهو يقول انه يتغير ، كل ساعة ، وقد تغير الآن منذ لحظة .. ولكن امرأته تقول : لا يمكن أن تتغير .. ليس فى عينى .. ومالت عليه ولثمته « ولا فى قلبى » .

وبهذا تختتم المسيرة ختامها الطبيعى ، ويتبرر فى أعيننا ، وفى الحياة ، ابراهيم .

* * *

ليست الطبيعة الخارجية عند ابراهيم المازنى مجرد وظيفة فنية فحسب ، ليست صورا مساعدة تؤكد وصفه لحالات النفس ، وليست ديكورا خارجيا يعين على الايهام والايحاء . هى فى ظنى من حالات الوعى الداخلى نفسه ، واسقاط مباشر كامل للنفس على الخارج ، بل هى أكثر من ذلك ، مقوم من مقومات الموقف الداخلى الذى يعانيه الوعى ويبلوه « كان دأبه ان يدور بعينيه فى نفسه ليطلع على كل ما فيها ، وان يجيلها فيما هو خارج عنها ليحيط بكل ما وراءها ، ولكنه قلما رأى شيئا خارجها الا من خلالها » .

ومن أوقع فقرات « ابراهيم الكاتب » وصف ذلك الريف الشتوى المبهم الممطر الموحل الملبد الذى تتشابه فيه المعالم فى نوع من الرمادية الغائمة ، أو تثور ثائرته وتهمى سحابته الكثيفة الواحدة فتغمر مجاليه .

وما أقل ما عرف كتابنا هذا الريف الشتوى ، وما أقل ما اصغوا الى تقلباته الحية ، وما أقل ما خرجوا عن اكليشيه الريف الربيعى الجامد الذى يتردد فى كتاباتهم بشمسه المشرقة الثابتة ، كأنه حلية ميتة أو قالب مرصوص بلا خصائص متميزة . أهو فقر فى ريفنا ورثاثة فيه ، أم فقر فى الوعى به ورثاثة فى الحس به ؟

هذا الحس الدقيق بالريف المصرى ، عند المازنى ، يؤازره تشرب يكاد يخامر أدبه كله مخامرة حميمة للروح المصرى ، بل القاهرى بالذات .

ولكن الخصيصة الأخرى التى تفجؤنا بين الحين والحين فى كتابات المازنى هى هذا التوقف فجأة فى مسير الوعى ، أمام الطبيعة ، فاذا كل شىء متحجر ، مظلم ، جامد ، كأنها لمسة الميدوزا التى تحيل كل شىء حجرا ، فيغيض ماء الحياة من كل حى . هذه الوقفة المفاجئة فى الحس ، هذا الشلل الذى يحول الوعى النابض المرهف الى موضوع خارجى قاتم ، يحدث عند المازنى فى فترات التأزم الذى لا يطاق . وهو ـ بالطبع ـ بصيرة نفسية وفنية صادقة فضلا عن أنه حيلة أو تكنيك بارع وناجع ، من حيل الدفاع عن الذات أمام الهجمات التى لا راد لها . فهو عندما أوشك أن يحدس حبه المحتدم يتيقظ لشوشو ، وأزمته القادمة المدمدمة التى لا حل لها بازاء ذلك الحب ، يقف ووراءه شوشو لا يحس بها ، ينظر الى السواد المطبق : « استحال كل شىء فى السماء والارض صورة مرسومة .. كأن هاوية من الخرس قد ابتلعت كل صوت ونامة .. كأن الارض قد ضرب عليها السحر شيطان وألزمها حالة غير انسانية يعيى الانسان نعتها ، وكأنها فى غيبوبة أفقدتها وعيها.. هذه الدنيا التى أنامتها عين غير مرئية».

وجاءته هذه الحال من الانفصال والتحجر مرة أخرى ، فى بداية أزمته مع ليلى : « انه راقد بوجه من الخشب .. ذلك السكون الذى يجعله يتوهم أنه يحلم بنفسه ، وأن حياته وجسمه وكل شىء ـ كل أولئك ليس سوى حلم يتراءى له ، وأن كل مايبدو لعينيه ويجده قلبه ويجنه صدره ويقع له ـ هذا كله قد حدث من قبل فى مكان آخر ووقت غير هذا » .

ومن فضل القول الآن فيما يخيل الى أن ألح على كل نقائض الرومانتية فى رؤية المازنى الفنية ، لا فى ثنائيته فقط بل فى كل كتاباته القصصية ، فهو من أدق الناس حسا بالخدوش والثغرات والنتوءات الواقعية ، منظورا اليها بمنظار بلورى رائق شفاف ، وهو من ألطف الكتاب سخرية

ومعابثة لنفسه وللنـــاس ، فهو يبدأ « ابراهيم الكاتب » وينهيها بالســخرية من نفسه ، وهو يعطى للطبيب اليهودى الذى قام باجهاض ليلى اسم « الدكتور أفراييم » ـ وهنا أكثر من مجرد المعابثة بنا وبنفسه بل فيه حدس وايحاء بأنه ، هو نفسه ، الذى أجهض ثمرة حبه وقضى على بذرة الخصب فى نهـاية المرحلة الاولى من مسيرته ، وكأنه يستشرف عكس النهاية الضرورية فى آخر المرحلة الثانية من مسيرته ٠

ومن الامثـلة التى نجتزئهـا اجتزاء لاسلوبه المضاد للرومانتية انه مثلا يرسم تكون علاقة حب فى قصة له بعنوان «ناهد» ، فيأتى بنا الى حدائق القناطر الخيرية (وهى من مشاهد قصصه القصيرة المتكررة الأثيرة اليه) ويقول عن الفتاة : « لكنها كانت مسرورة ـ النبيذ الماسخ ـ وهـذه الدكة الخشبية النـاشفة ـ والارض الخضراء المتموجة والاشجار البـاسقة الهرمة ـ والشمس التى تملأ الدنيا بشرا ودفئا ٠ وأخيرا هذا الرجل » ٠

هذا مجرد نموذج للمقابلة البارعة فى قصصه القصيرة بين عنـاصر الواقع المتـآلفة بخشونتها ودمائتها معا ٠ أما أسلوبه البيانى فما أظننى فى حاجة الى الافاضة فيه ، فمن الواضح تمـاما ان للمازنى أسلوبه المتفرد الذى يسمو ـ طبقات فوق طبقــات ـ على أسلوب الكثرة الكاثرة من كتابنا العصريين والقدامى على السواء ٠ وهو معدود فى الطبقة الاولى منكتاب العربية القصصيين المبدعين فى أسلوبه المعجز بنضـارته وحيويته وبرونته ومتانته معا ٠ لقد أسعدنا المازنى جميعا ، وكثيرا، بثراء لغته وكشــوفه فيهــا ٠ ولا أكاد أسلك مسلكه ـ فى هذا المجال ـ من كتابنا المعـاصرين الا اثنين يوشـك أن يكون لا ثالث لهما : يحيى حقى وحسين ذو الفقار صبرى٠ وقد نحت لنفسه هذا القاموس الغنى الفذ بدوام معـاشرته للقدامى من كتاب العرب وصلته الحميمة بالمحـدثين من كتاب الغرب على الســواء ٠ أما ولعه بالتراكيب الشعبية يدخلها فى صلب لغته ـ وأمثلتها لا عداد لها ـ فقد جعل لتلك اللغة مذاقا خاصا حبيبا الى القارىء المصرى خاصة ، نستمع اليه ، على سبيل المثال القاصر المحدود وهو يقول : « فلو انها رأت ما أرى لطقت وانشقت مرارتها من الغيرة والكمد» أو «على ذراعه فتاة مليحة منظرية» أو «دبت بها الرجل بين وعور الحياة» أو «أقول لنفسى وقعت وقعة سوداء » أو « لكن عينه ـ على قصر نظرها وعمشها ـ بقيت تزوغ » أو « خشى أن تزل قدمها فى الزحاليق » وهكذا بلا حصر ولا عداد ٠

على أن تلك كلهـــا هى الســمات الظاهرية لأسلوب المازنى ـ مع عظمتها وروعة انجازها ـ ولكن المهم حقيقة هو شفوف هـذا الاسلوب عن صاحبه ـ وصـاحبه هو هو البطل فى كل عمله الفنى ـ بل التصاقه به ، فهو أسلوب متدبر ، محكم ، يدير النظر فى النفس ولايغفل عن الخارج قط ، حســاس كالوتر المشدود ، وعر ، ومر ، لكنه على قوته دمث ، سريع الفيء الى الرضا ، وعلى الرغم من لينه وسـماحته فيه صـلابة وعنف وتمرد ٠٠ تلك كلها من أوصاف البطل فى قصص المـازنى لكنها أيضـا أصدق الاوصاف لاسلوب المازنى ٠ والمطابقة هنا أكثر من أن تكون مجرد مصداق للمثل السائر بان الاسلوب هو الرجل ، فالاسـلوب هنـا هو الوعى الداخلى بكل وعوره وســهوله ، وشطحاته وسبحاته ، هو أسلوب يقترن بالحركة الداخلية للنفس الحساسة اقترانا عضويا ٠

لذلك لا ندهش عندما يقول لنا المازنى : «انى لأكتب الآن وكأنى أضرب بالسياط ، ولا أكاد أبدأ حتى أرانى أعدو طلبا للغاية، ورغبة فى الانتهاء»٠ هو يكتب فى حمــوة التداغم مع صميم ذاته ، دون انفصال ، ودون هوادة ٠ وعلى عكس معمارية طه حسين القـاطعة المشرقة القـائمة بالعقل والمحكومة به وحده ، فى «دعاء الكروان» مثلا ، وعلى عكس صرير أسنان التروس السيارة التى تكاد تسمعهـا ، بل تصك سمعك فى « سارة » العقاد ، فان صياغة المازنى الاسلوبية صياغة لدنة مندمجـة بمضمون الخبرة الانفعالية والعقلية فى تداخل عضوى وثيق ٠

ولعل من المدهش مع ذلك أن المازنى يستخدم تكنيك الحوار الداخلى أو المنـاجاة الداخلية يأتى بهـا فى صلب السرد دون فاصل شكلى ويسلكها فى عقد الحكاية دون تمهيد ، كلما اقتضت منه الضرورة الفنية ذلك ، متبعا نهج أضرابه من كتاب ما اصطلحنا على تسميته «تيار الوعى» الغربيين ، ولعله أسبق كتابنا فى ارتياد هذا النهج ٠

ذلك الى انه يســتخدم طريقـة السرد الموجز المبتسر الغنى بالايحــاء ، والذى عرفنـــاه عنـد همنجواى ، كما أسلفت القول ، استخداما يأخذ عليك أنفاسك ٠ ثم هو يستخدم أيضـــا طريقة التدخل المباشر فيحدثك وجها لوجه، بين قوسين، كما يفعل الكتاب الذين يعمدون الى نفى الايهام ، والى التغريب بمعناه البريختى المعـــاصر ، وهو يدخـل هــذه الهوامش فى قلب روايته ، يقطع الحكاية ليعلق عليها أو يتهكم بهـــا ، أو يعابث قارئه ويداعبه ، لا عن سذاجة فى استيعاب فن القصة بتكنيكه التقليدى ، بل عن عمد يقصد به الى التبعيد بين القـــارىء وبين وهم الاندماج فى القصة ، ليحقق من ذلك غرضا فنيا ٠

وهو يستخدم هذه الطرائق الفنية الحديثة فى قصصه القصيرة على الاخص ، وهى قصص كاملة،

في نوعها ، ما زالت حية بل متدافعة الحياة على رغم انها تصف قاهرة عفا عليها الزمن فى سنوت قلائل ، قاهرة سكانها مليون وربع ، ومازال من الممكن أن تركب فيهـا الترام على راحتك ، أو الحنطور (ألم يكن فيهـا أوتوبيس ؟) ، قاهرة «جروبى» و «سان جيمس» فى عزهما ، وما زالت امبـابة قرية فى ضواحيها ، وبيته فى صـحراء الأمام على حدودها ، والقناطر الخيرية خلاء يسعك فيهـا أن تقبل حبيبتك على هواك ، وفيها البنات اليهوديات يعملن فى المكاتب ويراقصن الرجال فى النوادى الخاصة ، قاهرة آخر العشرينات وأوائل الثلاثينات ٠

وهى قصص أقرب الى المناخ التشيكوفى، وان كانت المأساة فيها دقيقة المدخل ، مسترقا بها ، مستخفية، وفيها من مشاهد الحب أعذبها وأحلاها فى قصصنا القصـيـر ، وأخفهـا على النفس ، وأضـوؤها فى القلب ، وهى قصص تختتم عادة بقبـلة مـع دعابة بارعة ٠ والسـخرية احدى خصائصها الاساسية ، سخرية المعـابثة والفكاهة التى امتاز بها المـازنى ، من غير مرارة كاوية ولا سخط مدمر ، سخرية الذى يعرف نقائص الناس وقصورهم وأوجه عجزهم ويغفرها لهم لانهـا من نقائصه وأوجه قصوره وعجزه هو نفسه ٠ وفيها مع ذلك مفارقات تتأتى من ذكاء قاطع لامع كحد السكين ونظرة يسطع كل شىء فى ضوئها سطوعا يدفعك برغمك الى الابتسام والقهقهة ، وفيها حوار شديد اللوذعية ، ان صـح التعبير ، يبـدو لك تلقـائيا عفويا يتسلسل بشكل طبيعى الى نقطة انفجار الضحك ـ وهو بالفعل كذلك ـ وان كان لا يخطئك أن ترى تدبـيره والاعداد له والتصاعد فيه نحو ذروته فى تمهيدات بارعة ـ محسوبة ٠

هذه السخرية ـ أيضا ـ من أجلى الدلائل على الالتصاق الحميم بين المازنى وبين المصريين عامة، والقاهريين بالذات ، ومخالطتهم ، وتجاوبه معهم٠

ومن أجمـل قصصه ما يعود بنـا الى أحداث طفولته الاولى فى آخر القرن الماضى ، مثل قصتى «الهـارب» و «فتـاة الحارة» ، وقصته الطويلة الرائعة «عود على بدء» ، وللمازنى عطف يدر به القلب على فواجع الطفولة الصغيرة ، وحدس يكاد يكون سـحريا بالمنطق الطفلى والنفس الطفلية ، و لايكاد يكون له نظير فى ذلك ، على الاطـلاق ، فى أدبنـا العربى الا فى اللمحـات الاولى من «الايام» ٠٠ أيمـكن أن نعزو ذلك الى أن الطفل الابدى ظل أبدا يقظا فى دخيلة الرجل والشيخ ؟

على ان بعض قصصه القصيرة لا تعدو أن تكون دعابات لطيفة وبارعة ، فقط ٠

ولا أملك أن افـرغ من حـديثى عن قصص المـازنى القصـيرة الا اذا عدت فأشرت الى ذلك العنصر الذى أدعوه بالعنصر الخرافى «الفانتازى» والذى يدخـل فى أعمـاله بين الحين والحين ، شـيئا لا تفسير له ، من خارج منطقة الواقع ، يضعه أمامك دون محـاولة للتبرير ، ومن أعمق الامثلة على ذلك مايأتى فى قصة له بعنوان «تفيدة» (تصور هذا العنوان !) وهو يصف صاحبة هذا الاسم ، فى طفولتها : « وحدها تتدفأ أمام النـار المضطربة الخفاقة اللمعان ٠٠ من أين جاءت ياترى هذه السعادة التى تومض بها عيناها وتشى بهـا هاتان الشفتان الصامتتان ؟ أحسست ان أنفاسى أسرعت وان الدموع تجول في عينى ، فقد كانت الفتاة جميلة ، وكانت الروعة قد غمرت صدرى، بل ملأ قلبى الخوف كأنمـا أشهد الحياة نفسها لا انسانا فانيا مثلى ٠٠ نعم كانت الحياة نفسها تنظر الى من عينيهـا ٠٠ وبعينيها ٠٠ » ٠ ومثل ذلك حكاية أحمد الميت فى «ابراهيم الكاتب» ، هو ميت بالفعل وان كان حيا يسعى ويضطرب ، ويكاد يقنعك الـكاتب انه ميت ٠ (هل هو قيمة رمزية أخرى فى الرواية ؟) ٠ وله قصص أخرى استمدها من الاسـاطير ، موجعة وفاجعة بهـذا العنصر الذى لا تبرير له والذى نسـميه العنصر « الفانتازى »

تبقى لى كلمة صغيرة أريد أن أذود بهـا تهما أخرى ظالمة فى يقينى أحاقت بالمازنى بعد وفاته ، كما أحاقت به المحن الكثيرة فى حياته ٠ فقد اتهم أن فلسفته هى الهرب من الحياة ، وأعتقد انه على النقيض تماما كان من أكثر كتابنا ولعا بالحياة ونهما اليها ، ولعل المقصود من التهمة الهرب من حياة المجتمع ، وقد سيق فى تأييد ذلك انه كان فى يـوم من الايام رئيسـا لتـحرير جريدتى «الاتحاد» و «السياسة» وهمـا من الصحف التى كانت فى الماضى الغابر لسان حال الملكية المصرية والاقطاعيين المصريين* ٠

ومن الصعب أن نقيم مثل هذه التهمة على كاتب مصرى لا شك فى توقد حسه الوطنى ، بمثل هذه الحجة ، فى عصر تراوحت فيه أسـاليب الصراع السـياسى وتقلب الـكتاب بين الاحزاب المختلفة لدواعى طلب العيش أساسا لا لدواع من العقيدة السياسية ، والامثلة على انضمام كتابنا المعروفين بدفاعهم عن قيم الديمقراطية ومحبتهم للشعب ، الى صحف الاقطاعيين والرجعيين كثيرة لا مجـال لسردها ٠ ولا محـل مع ذلك لتطبيق مقاييس مرحلتنا التاريخية الراهنة على عصر يختلف عنها اختلافا أساسيا ٠

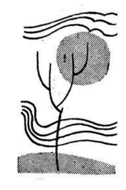
يكفى هنا أن أورد له ما يقول ابراهيم الثانى: « وخطر له أن يقظتهم (الفلاحين) وسـوء ظنهم ثمرة عصـور طويلة من الظلم والاستبداد وقلة

البقية ص ٢٠٣

دعــوة ..

للشاعر: العوضي الوكيل

لاتحصِ فى دربك الأشواكَ والحجرا — إذا مشيتَ — وأحصِ الزهرَ والثمرا
وانظر إلى المُزْنِ فى عليائها طمعا فى غيثها ، لا ترُجِّ الآسنَ الكَدِرا
واجعــل هداك نجوماً لاعــداد لها فى قبــة الله يَفْتِنَّ الذى نظرا
وابعث لها الحب أشواقاً مجنَّحةً وبالهوى لاتخصّ الشمسَ والقمرا
قالوا الربيــعُ مضى فى الأرض رونقه فقلت فى مهجتى نيسان ماغــبرا
أشدو مع البلبل الصــدّاح روعتَه فإنْ مضى قمت وحدى أضربُ الوترا
ما ضرّنى أننى وحــدى أهدهده وأجتليــه وهاداً نضرةً وذرا
إن الربيــع لمعنى فى ضمائرنا وقــد نراه وقد نعيــا به بَصَرا
لا تشهدِ الصبــحَ إلا أن تُعِدّ له قلبا إلى وجهــه مستبشراً نضرا
وما الدجى غــير معنى فى خواطرنا قد يُظْلِمُ الصبــحُ إن لاقيتَه عسرا
وقد تنــير المســاءَ الجهمَ أمنيةٌ حتى تراه بغــير البــدر مُبْتَدِرا
قالوا الجراحُ فقلتُ الحبُّ يبرؤُها لايبرئُ الجرحَ مثلُ الحبّ إن طهرا
ينساب من مقلتى دمــعٌ فأمسحه كأنه من فِجاج القلب ما انهمرا



وأستعيذ بربي إذ يساورني طيف من الشك فيمن خانَ أو غدرا
أحيا الحياةَ كأني سامعٌ نغماً فأنتشي وكأني راشفٌ سَكَرا
كوبي وكوبك صفوٌ لاقذىً بهما وما نريد شراباً آسنا عكِرا
ديني ودينك أن الله خالقنا بقدرة أعجزتْ في كنهها القُدرا
إن سُمْتني خُطةً في القول جائرة مضيتُ منك إلى الأيام معتذرا
وما قعودي عن علمٍ ومعرفة والقوم قد وطئوا المريخَ والقمرا؟
فيمَ الجدالُ على دنيا نبدِّدُها لغواً ونغفل عما رقّ أو سحرا
أيامُ عمرك أضيافٌ وليس لها إلا الهوى العذب والحب الطهورُ قِرى
يلذني أن أرود التلّ مُرتقياً إلى الذُرَى وأرود القاعَ منحدرا
هما سبيلان فاغنمْ من سلوكهما أنسا لقلبك يبقى فيه مدّخرا
إن يرحلِ المرءُ لم يغنم بسفرته إذا ابتغى عن مغاني نفسه سفرا
سافر وأنت مقيم في جوانحها وإن غدوت عن الأبصار مستترا
ولست أطلبُ إلا أن تكون كما أرادك الله في أكوانه : بشرا

أزمة البطل الثورى في أدب

نجيب محفوظ

بقلم : أحمد محمد عطيه



واجهت نهاية الحرب العالمية الثانية عالما متغيرا بانحدار قوى النازية والفاشية ، وقيام عالم اشتراكى عظيم ، وازدياد حركة التحرر الوطنى فى المستعمرات ...

وكما أدرك التغيير الخريطة السياسية والاجتماعية للعالم ، كذلك هبت رياح التغيير على الأدب بوجه عام وفى الرواية على وجه الخصوص ولقد أصاب هذا التغيير فى مجال الرواية البطل الروائى فى صميم تكوينه وشخصيته ، فى المضمون كما فى الشكل على حد سواء .

فى بريطانيا التى واجهت ثورة عاتية فى مستعمراتها وانسلاخ كبرى هذه المستعمرات ، الهند ، شهد المجتمع الانجليزى قيام طبقة جديدة من أبناء البورجوازية الصغيرة والبروليتاريا الذين تلقوا تعليما جامعيا عاليا يؤرجحهم بين طبقتهم وبين تطلعهم الى البورجوازية الكبيرة التى وصلوا الى مصافها فكريا باجتهادهم .

فقد البطل الانجليزى بطولته . ولم تعد الروايات تمجد البطل كنموذج اجتماعى طموح ، وكبطل يتميز بميزات خارقة ، كما تفعل روايات « فرجينيا وولف » . وأصبح البطل فى الرواية الانجليزية « بطلا غير بطولى » على حد تعبير الناقد الانجليزى « جيمس جندن » فى كتابه « القصة الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية » . بطل ينتفى لديه كل يقين سياسى أو ميتافيزيقى . وهو بطل يمثل الطبقة الجديدة الناشئة التى تمثل مزيجا من البروليتاريا والبورجوازية الصغيرة ، وتتكون عقدته من تطلعه الى الطبقة الأعلى لتحسين مستوى معيشته ، ومن تأرجحه بين طبقته الدنيا (البروليتاريا غالبا) وبين الطبقة الجديدة التى وصل اليها باجتهاده وثقافته وذكائه ، وما يتبع هذا حتما من صراع بين هذه الأجيال الجديدة من الأبناء المتطلعين الشاكين الذين يعانون أزمة انتماء أو أزمة ايمان ، وبين الأجيال القديمة من الآباء المحافظين التقليديين بل المتزمتين الجامدين عند حدودهم الطبقية والفكرية . صراع بين الجيل القديم بولائه المتزمت ، وبين الجيل الجديد بثقافته وشكه . ونتيجة لتخلى البطل الانجليزى المعاصر عن كل مبدأ سياسى أو ميتافيزيقى ، لم يعد البطل الانجليزى يتمسك بالفضيلة أو بأى موقف رومانسى من سمات البطولة القديمة . بل ان التمسك بالفضيلة وبالبطولة الرومانسية الفردية أصبح مدعاة للسخرية وصورة من صور الرياء والزيف ، غير مقبولة بالمرة (1) . وذلك واضح فى أدب « جون أوزبورن » المعروف بالادب الغاضب نسبة الى مسرحيته « أنظر الى الخلف فى غضب » التى تصور أزمة الشباب البريطانى بعد الحرب العالمية الثانية . ويقول الدكتور « ف . كارل » فى كتابه « المرشد الى الرواية الانجليزية المعاصرة » ان الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية تتسم بالمحلية والانعزال . بل ويؤكد الدكتور كارل ان الرواية الانجليزية المعاصرة قد خلت من شخصية المتمرد الحقيقى وأبقت شخصية الغاضب الذى لا يريد تغيير شىء ولكنه يبغى الاستفادة من أى وضع (2) .

وفى أمريكا نجد أدبا غاضبا آخر موازيا

---

(1) دراسات تمهيدية فى الرواية الانجليزية المعاصرة . رمسيس عوض . نشر دار المعارف بمصر طبعة ١٩٦٧ .

(2) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

للأدب الغاضب فى انجلترا • فبعد الحرب العالمية الثانية ظهر أدب الجيل المعروف بـ « البيتس »الذى يستمد وجـوده من المجتمع الامريكى المنحل ، مجتمع موسيقى الجاز وتفشى المخدرات ، ومن‌ثم فان أدب البيتس جاء أدبا منحلا اباحيا صارخا •

وفى فرنسا أسفرت الحرب العالمية الثانيـة عن ثورة جبارة فى عالم الرواية بظهور مدرسة اللا روايـة على أيدى آلان روب جرييه وناتالى ساروت ومارجريت دورا وغيرهم . وتقوم‌اللارواية على رفض الرواية بمقاييسها التقليدية والنفسية، ورفض الاعتراف بوحدة الزمن أو بعـالم الذات الباطنى • رواية ضد الرواية التقليدية وضـد رواية تيار الوعى وضد العبث واللامعقول •انما موضوعها الاساسى العالم الخارجى ومدى انفعال الانسان به • أو كما يقول روب جرييه فى كتابه « نحو رواية جديدة » : ما دامت حقيقة العـالم تكمن أولا وقبل كل شىء فى حضوره فالمهم الآن بالنسبة لنا هو أن نبنى أدبا يعمل لتلك الحقيقة حسابها (٣) •

وفى الاتحاد السوفييتى لم يمض وقت طويل على نهاية الحرب العالمية الثانية حتى تم توسيع أفق الواقعيـــة الاشـــــتراكية بتخطى الشروط الستالينية للفن الاشتراكى • ودار حوار عميق بغية تحرير الواقعية الاشتراكية ، آخذين فى الاعتبار إنه يكفى الفنان الاشـتراكى الانطـلاق من مواقف أساسية هى الايمان الحو بأهداف الطبقة العاملة والكادحين ، واحتضانه للمجتمع الاشتراكى وللهدف الاشتراكى ، بغض النظر عن الالتـزام بتطبيقات بعينها لرواد الواقعية الاشـتراكية • ومن هنا فان الرؤيا المستقبلية والثقة فى الغد الاشتراكى لم تعد تعنى طمس تناقضات الواقع ، بل يجب، ألا تحول الواقعية الاشـتراكية بين تشريح الفنان للمجتمع خلال فترة التحـــول الاشتراكى ، وألا يكون الفهم المسبق للمستقبل حائلا بين التحليـــل الصـــادق للتناقض فى المجتمع • (٤)

أما فى مصر شهدت نهاية الحرب العالمية الثانية تطور الحركة الوطنية الى حركة ثورية اجتماعية ، ودخول جماهير المثقفين والكادحين فى نطاق الاعداد المنظم للثورة • ولم يعد المطلب الوطنى مجرد خروج الانجليز ولكن المطلب الاهم هو ما بعد خروج الانجليز غـــدا الامر الملح هـــو زوال مركبات الاستعمار وحلفائه • وبعـــد ان كانت الثورة الوطنية فى اطار النظام ، أصبح النظام شبه الاقطاعى الرأسمالى الاستعمارى نفسه محل الثورة ، وقد صادفت الحرب العالمية الثانية نمو طبقتـــين جديدتين بشـــكل مؤثر فى المجتمع • الرأسمالية الجديدة والطبقة العـــاملة • فتبلور الصراع بقيادة المثقفين والعمال من أجل ثـــورة اجتماعية شاملة لا من أجل ثورة قاصرة كثورة ١٩١٩ • وأصبح الوعى بطبيعة الاستعمار كنهب اقتصادى وليس كمجرد قوات احتلال ، دافعـــا لمزيد من الثورة الاجتماعية • وشهدت البـــلاد ثورة عارمة ، وخلال توالى الاحداث بدأت صـــورة النظام تتداعى فالجماهير تهاجم الانجليز المسلحين فى ثكنات قصر النيل وهى تمزق صور الملك •وضباط البوليس يقومون باضرابهم ، ثم اضراب الممرضـين والممرضات فى مستشفى قصر العينى ، واضراب المدرسين والصيادلة والمحامين ، ثم انتشار الجمعيات السرية للأنتقام من المسئولين الذين باعوا أنفسهم وضمائرهم للاستعمار ••• (٥) وتهاوت الأساليب الحزبية القديمة نتيجة لاحتراقهـا وانكشـــاف طبيعتها الرجعية الخائنة فى خدمة الاستعمار •

وفى هذا الاطار الملتهب أخرج نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة » لتبشر بميلاد بطل ثـورى جديد فى الرواية المصرية •

ان عالم نجيب محفوظ لعـالم ساحر مذهـل – ينفتح على اتساعه ، فاذا الحياة مطبوعـة بأدق تفاصيلها على صفحاته • وكلما طويت صفحـــة جديدة ، وكلما قرىء مرة ظهر كشف جديد (٦) وهذه قراءة لعالم من عوالم نجيب محفوظ الساحرة أخطر ما فى عالمه ، البطل الثورى ، من الميلاد حتى الممات •

وفى أدب نجيب محفوظ شـخصيات تتكرر دائما ، حيث يشكل تكرارها هذا سمة من السمات الرئيسية لأدب نجيب محفوظ • أبرز هـــذه الشخصيات وأكثرهـــا أهمية ثلاث : الثورى والمتمرد والمومس •

والثورى فى مفهوم هذه الدراسة ، هـــو

---

(٣) نحو رواية جـديدة • آلان روب جرييه • ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى • نشر دار المعارف بمصر • طبعة ١٩٦٧ ، ص ٢٠ •

(٤) راجع دراستنا «من شعر الظرفاء الى الواقعيـة الاشتراكية» ومجلة «دراسات عربية» ، السنة الثـالثة ، العدد ٨ يونية ١٩٦٧ • وراجع أيضا «الاشتراكية والفن» ، لارنست فيشر ، ترجمة أسعد حليم ، كتاب الهلال •

(٥) راجع كتابنا «حريق القاهرة أو نذر العـاصفة» سلسلة كتب قومية • ١٩٦٦ • ص ٤٨ ومابعدها •

(٦) هذه رابع دراسة للكاتب فى أدب نجيب محفوظ ، والاخريات راجع ، مجلة الآداب • ديسمبر ١٩٦٥ • ومجـلة «المجلة» – يوليو ١٩٦٦ • ومجلة «الآداب» – مايو ١٩٦٧ •

التقدمى الذى لا يكف عن الايمان بحركة تغيير المجتمع ، ويقترن لديه الايمان بالعمل الدائب من أجل التقدم بالمجتمع ، فى فترات المد والجزر الثوريين دون ان تهن عزيمته • وايمانه هـذا ايمان مستقبلى وليس ايمانا سلفيا • بمعنى أنه لا يبغى العودة بحركة الزمن الى الخلف ، وانما هو يستشرف تقدم المجتمع فى سبيل مستقبل أفضل ، فلا يقع أسيرا للماضى مهما كان الماضى فى بعض وجوهــه فاضلا • وبمعنى أدق فان الثورى هو الذى لا يكف عن العمل من أجـل الثورة ، دون تراخ ، هو الذى يحدث الثورة تلو الثورة ولا يعيش عالة على فترات المد الثورى الجماهيرية • الثورى هو من ينشد التغيير الجذرى ويعمل من أجله • حقا ان الثورى والمتمرد يبدآن بالرفض ولكن الفارق بينهما ، ان المتمرد يتوقف عند مرحلة الرفض أو كمـــا يصفه البيركامو « لا يدخل فى مذهب ، ولا يعـــرف عقيـدة ، ولا يتذرع بمبدأ ولا يحكمه ترابط منطقى » — بينما يتعداها الثورى الى التخطيط الايديولوجى الى بناء عالمه الفاضـــل • المتمرد ينشد تغييرا جزئيا يتفق مع مصالحه • أما الثورى فيريد تغييرا شاملا دون نظر الى مصالحه الشـخصية • لكن بالنظر الى الصالح العام للمجموع • وهنالك مقال قصير رصين كتبه الدكتور مراد وهبه (٧) عن الثورى والمتمرد يمكن الاسترشاد به ، اذ هـو يتفق مع مفهوم هذه الدراسة • ومن هذا المنطلق أجرؤ على القول بأن البطل الثورى لم يولد قط فى الأدب العربى الحديث ، وفى الرواية المصرية على وجه الخصوص — الا على يدى نجيب محفوظ وبطله « على طه » فى « القاهرة الجديدة » (٨) ان صيحات على طه فى القاهرة الجديدة من صـميم العمل الثورى • بينما يمكننى الجزم بأن أبطال الرواية الوطنية الرائدة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم عاشوا عالة على حـــركة المد الثورى • اذ انهم أشخاص عاديون وليسوا أبطالا ثوريين •

بحياد تام بدأ مولد البطل الثـورى روائيا فى أدب نجيب محفوظ ، بعلى طه فى « القاهـرة الجديدة » • الذى آمن بضرورة بذر بذور الثو، واتخذ من اليسار مسارا دائما له • ورفض الواقع الاجتماعى والسياسى معا • كما اختـــار طريق النضال الثورى الجاد منحازا اليه ضاربا بعرض الحائط الوظيفة الحكومية المسـتقرة ، رافضـــا باصرار الحياة الناعمة فى ظل مجتمع بائس ، رغم يقينه بأن فى طريقه الثـورى الجـديد من آلام السجن وارهابه ما يفـــوق كل أمل فى تحقـق حياة اشتراكية عادلة •

من الصفحات الاولى للرواية تبين طبيعتهـــا كعرض محايد للثورى والرجعى ، ولكن موقف نجيب محفوظ من المتمرد محدد وحاسم تماما • فالرواية تضعه فى بؤرة الرؤية وتقتفى منـــه فى النهاية • ويبين لنا رأى الثورى والرجعى والمتمرد فى كل شىء • فى المرأة مثلا ، المرأة عند الثورى شريك ، ولدى الرجعى وسيلة وعند المتمرد غاية كل فوران جنسى •

ومبادىء الثورى على طه « الايمان بالعلم بدل الغيب ، والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة » (٩) أما مبادىء المتمرد فـ «طظ » • رفض كل شىء ، الماضى والحاضر والمستقبل • طظ فى المبادىء أيا كان نوعها • المبادىء عنده أساطير خرافية •

ان على طه نموذج للثورى الكامل حقا ، فى حياته ، فى دراسته ، فى حبه •• هو يحب « احسان شحاته » الفتاة الفقيرة ويؤكد لها عدم أهمية الملبس ، ويهدف الى تنشئتها فكريا على منوال فكره • وكما يتبادلان القبلات يتبـادلان أيضا الكتب والآراء ، هو يرى ان « الحياة فكر وعاطفة » وينشد فيها « الحبيبة والزميلة والند المحترم •• » ويرجو ان يجعل منها فى المستقبل زوجا غير الزوج التى تعرفها البيوت الشرقية (ص ١٨) •

على طه نموذج لتطابق الفكر والتطبيـــق فى الحياة ، نموذج للثورى الناضج الواعى ، لاالذى يردد شعارات ثم يحجم عن تطبيقها على نفســـه اذا اصـطدم بمعترك الحيـــاة • وهو ثورى ذو ايديولوجية علمية • اشتراكى علمى • يطبـــق نظريته الاشتراكية العلمية على كل شىء ، حتى على حبيبته ، هو يريدها مثقفة وشريكة بحق •

وهو نموذج أيضـــا للثورى النقى النظيف والاجتماعى المحبوب المثقف ، وقد وجدت احسان شحاته فيه المنقذ ، وهو فاضل ذو قوة قيادة تمثلت فى براعته فى الخطابة والمناقشــة وفى ايمانه الشديد بالمثل العليا وبالمدينة الفاضـــلة « ولكنه ارتمى بين أحضان الفلســـفة المادية

---

(٧) مجلة الطليعة ، أغسطس ١٩٦٥ •

(٨) ربما كان هنالك استثناء وحيد فى شخصية «حسن مفتاح» بطل رواية «العنقاء» للدكتور لويس عوض ، وهـو بطل ثورى أصابه التشويه المتعمد ، ولكن هذه الرواية وان كتبت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية حقا ، لولا انهـا لم تنشر الا فى العام الماضى • راجع مقدمة العنقاء ، نشر دار الطليعة ببيروت •

(٩) القاهرة الجديدة ، ص ٦ •

« هيجل ، واستولد ، وباخ ، وآمن بالتفسير المادى للحياة » (ص ٢٢) وتركزت أزمته حينا فى الاخلاق التى يدين بها . فلما تبين له ان الاخلاق تنهض على الدين أساسا وأنه الغى الدين من حياته وفكره ، احتاج الى أساس أخلاقى جديد ، ووجده فى العلم ، وآمن بأن الاخلاق سبقت الاديان «وأن الخير أعمق أصولا فى الطبيعة البشرية من الدين » كنت فاضلا بدين وبغيرعقل وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة ! » .وتاقت نفسه الى مدينة فاضلة ، الى جنة أرضية ، قرأ وقرأ حتى طاب له ان يدعو نفسه اشتراكيا .. وانتهى المطاف بروحه التى بدأت رحلتها من ـ الى موسكو ! » (ص ٢٣) وهنا وجدت روحه الخلاص من حيرته السابقة. وجسد نجيب محفوظ خلاصه الفكرى فى هذا النداء : « هاكم بطاقتى الشخصية وهى تغنى عن كل تعريف : فقير واشتراكى ، ملحد وشريف ، عاشق عذرى ! » (ص ٢٤) .

أما المتمرد الساخر محجوب عبد الدايم الرافض لكل شىء . فانه يشيع الجميع بكلمة « طظ » مفعمة سخرية وحقدا . فسخريته تضمر دائما حقدا . ولأنه فى رفضه يفتقد المبادىء فلم تعرف روحه الطمأنينة الفكرية التى وجدها الثورى على طه . ومن ثم تردى فى هاوية الرفض الكامل التى ترتبط عند نجيب محفوظ دائما بالخيانة والانحدار . هذا النموذج المنهار موجود دائما فى أدب نجيب محفوظ : محجوب عبدالدايم فى القاهرة الجديدة ، حميدة فى زقاق المدق . حسن فى بداية ونهاية . سعيد مهران فى اللص والكلاب .

ان السخط يجمع بين الثورى والمتمرد حقا . ولكن سخط الثورى يقوده الى العمل الثورى المنظم . بينما يدفع سخط المتمرد الى هاوية اليأس والانهيار . على طه ومحجوب عبد الدايم يتفقان على ان الحكومة والبرلمان هما المعادل الموضوعى للأغنياء وأتباعهم . ولكن محجوب يستمد من هذه المعرفة بالواقع رفضا ويأسا . بينما ينطلق على طه من هذه المعرفة بالواقع والسخط عليه ، الى العمل من أجل المستقبل .

« الحاجة ماسة حقا الى وعاظ من نوع جديد ، من كليتنا لا من الازهر ، يبينون للشعب أنه مسلوب الحقوق ، ويدلونه الى سبيل الخلاص (ص ٤٥) « السخط شعور مقدس ، أما اليأس فمرض . » (ص ٤٧) .

مع ذلك فصفة الثورى المنظم لم يكتسبها على طه بل ظل يتأرجح بين المذاهب حتى استـ على الاشتراكية العلمية . وعندما أنهى تعليمه الجامعى فكر فى أن يتفرغ للسياسة . ولكن السياسة كما يراها هو ، الثورى الرافض للنظام بأسره ، الحالم بمدينة فاضلة ، هذه السياسة تلزمه الانضمام الى حزب ذى مبادىء اجتماعية . ولأن هذا الحزب غير موجود ، قرر الانتظار الى أن يوجد . أنظر هنا الى سلبية الثورى فى القاهرة الجديدة . الثورى هنا تسقط عنه صفة القيادة والبطولة وينتظر من غيره ان يقوده النشاط الثورى المنظم عندما يشكل حزب ثورى ومع أنه لم يحلم بالوظيفة كمطاف لآماله ، الا انه قبلها ليستند اليها فى انطلاقه الى مزيد من الدراسة العليا والعلم والمعرفة . « أما على طه فلم يكن ذا هدف واضح ، ولكن اختلطت عليه الوسائل . كان مهيأ للاشتغال بالسياسة ، السياسة كما يعرفها لا كما يعرفها الناس . ولو وجد حزبا ذا مبادىء اجتماعية لاشترك فيه لا يتردد ، ولكن أين هذا الحزب ؟ .. فهل ينتظر حتى تنشأ الاحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها أم يأخذ هو فى الدعوة اليها منذ الآن ؟ لا شك ان الانتظار أسهل وأحكم ، اذ ما جدوى الدعوة الى الاصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة . ولعله من الخير ان ينتظر قليلا ليستكمل عدته من العلم والمعرفة . وغير ذلك ، فلم ينط أمله بالوظيفة ، ولا كان يرفضها لو أتيحت له . » (ص ٨٠) .

البطل الثورى فى « القاهرة الجديدة » ، ثورى رائد فى الرواية المصرية . ولأنه رائد فهو يقع فى أخطاء الرواد من عدم معرفة خط واحد يسير عليه . هو يجرب هنا كل طريق ، وينتقل من مذهب الى آخر ومن وظيفة الى أخرى . فبعد ان استقر فى وظيفته التى عدها وسيلة للانتظار وفرصة للتفكير والاختيار ، أخذ يفكر فى هجرها الى العمل بالصحافة لكى يكتب موضوعا عن توزيع الثروة فى مصر . وليس مصادفة أن يتكرر هذا الموضوع فى الثلاثية . عندما قبض على أحد رفاق أحمد شوكت فى « السكرية » بتهمة نشر بيان بتوزيع الثروة الزراعية فى مصر لأن فى مجرد النشر فضحا لحقيقة ما وصل اليه المجتمع المصرى من جراء سوء توزيع الملكية الزراعية ، وهو موضوع ثورى رغم صيغته الهادئة . فتوزيع الثروة فى مصر فى زمن كتابة الرواية ، سيىء وغير عادل فى بلد مستعمر رأسمالى شبه اقطاعى . ومجرد التعرض لدراسة الموضوع يثير أسئلة ثورية كثيرة ، ويوحى بوجهة نظر ثورية . هذه فترة انتظار وتفكير ريثما أجد سبيلا للاشتغال بالحياة العامة .. وربما

اخترت الصحافة فى الوقت المناسب . انى أتهيأ لكتابة موضوع عن توزيع الثروة فى مصر » . (ص ٨١) .

ان الثورى يقع فى لحظة انهيار اذ يفاجأ بالدور الطبقى للحب . عندما تجبر حبيبته على فراقه والزواج برجل ثرى . ولكنها لحظة وليست انهيارا كاملا . فحبه ليس مجرد هيام جنسى ، وهو لا ينسى فكره الثورى أيضا : كان على طه عاشقا وناقدا فى آن واحد ، يحب ولكنه ينقد ويعلم ويرشد أيضا ، وذلك هو حب الثورى .

ولكن الثورى لم يلبث أن ركل الوظيفة الآمنة المستقرة وانصرف الى العمل الثورى الذى يقوده حقا الى الحياة البعيدة عن الاستقرار ، المهددة دوما بالسجن والاعتقال . وقرر أن يترك البحث العلمى الى الحياة العامة العملية . فيصدر مجلة النور الجديد ، مجلة المستقبل . وقال « لندع البحث للباحثين . ولنركز همنا فيما هو أجل ، وليكن جهادنا كله لمصر وكيف تحول من أمة عبيد الى أمة من الأحرار » (ص ١٦٩) .

وعندما يختتم نجيب محفوظ آخر صفحات روايته الاجتماعية الاولى « القاهرة الجديدة » يضع الثورى والرجعى فرسى رهان ، ويؤكد على لسان الصحفى أحمد بدير ، ان الصراع بينهما آت لا ريب فيه . ولكن موعده لم يأزف بعد . « لماذا تتعجلان المعركة ولما يأزف موعدها ؟ » (ص٢١٧) القاهرة الجديدة بانوراما اجتماعية سياسية ، و[illegible] لم تصل بالصراع الى موقف حاسم . الا انه يكفيها كرواية ان تضمنت ميلاد أول بطل ثورى فى الرواية المصرية ، وما يتبعه الميلاد الاول من عثرات ومتاعب :

قبل القاهرة الجديدة لم تولد شخصية البطل الثورى . بل انى لأزعم بأن الوعى الثورى لم يكتمل لدى نجيب محفوظ الا بالقاهرة الجديدة . انظر مثلا الى نظرته الى الصراع بين العمال والرأسمالية فى مجموعته القصصية الاولى «همس الجنون » (١٩٣٨) ، فى قصة « الجوع » احدى قصص المجموعة نجد مأساة عامل فى ظل الرأسمالية الظالمة المستغلة ، قطعت يده أثناء العمل وبسببه ولفظه الرأسمالى صاحب المصنع كالنفايات ، وازدادت أزمته فلم يجد نجيب محفوظ لها حلا سوى على يد ابن الرأسمالى ذاته ، الذى تصدق عليه . وقال لنفسه « ترى كم أسرة من الاسر التى يشقى بها أمثال ابراهيم حنفى (العامل) يمكن أن تسعدها بالنقود التى أخسرها كل ليلة فى النادى !؟ » (١٠) فبعد ان أوضح لنا نجيب محفوظ حقيقة العلاقة المستغلة بين العمال والرأسمالية نجده يقدم لنا حلا اصلاحيا غير منطقى ، على أيدى الرأسماليين أنفسهم ، وذلك باصلاح الرأسمالى نفسه ، لا بهدم النظام بأكمله (١١) .

الثوري فى القاهرة الجديدة وفى أدب نجيب محفوظ عموما بورجوازى متوسط وليس بروليتاريا . العمال والفلاحون لن نجدهم اطلاقا فى روايات نجيب محفوظ (١٢) واذا وجدتهم فستجد وجودهم غير حقيقى ، أشخاص غير مكتملين وغير عالمين بعالمهم ويمرون كالأطياف بسرعة فى روايات نجيب محفوظ . على طه مثلا فى «القاهرة الجديدة » شاب أنيق يرتدى ملابسه كاملة دائما يعيش حياة سعيدة أو يمكن أن نقول سهلة معبدة يشغل أبوه وظيفة مترجم فى بلدية الاسكندرية ومرتبه ضخم . ومن ثم فهو لا يؤلبه شىء على مجتمعه . انما هى أفكار ثورية مجردة . كذلك أحمد شوكت فى السكرية ، من أسرة بورجوازية متوسطة ، حتى ليعمل دون أجر اعتمادا على مال أبيه . وحسن الدباغ الموظف فى « السمان والخريف » ومنصور باهى المذيع فى « ميرامار » ، كلهم أبناء للبورجوازية المتوسطة . حتى المحامى الثورى أحمد راشد الذى يمر مرورا عابرا فى رواية « خان الخليلى » . وفى الواقع هذا النموذج ليس غريبا على الحركة الثورية فى مصر ، فقد تولى زعامتها المثقفون فى أغلب الأحيان وكان العمال فى قاعدة التنظيمات الثورية . بل وكثيرا ما خلت هذه القواعد من العمال وتحولت الى تنظيمات نظرية للمثقفين . ونلاحظ أن نجيب محفوظ تناول البطل الثورى تناولا سطحيا ، فهو موصوف فى الغالب من الخارج وليس من الداخل وتصوير حياة البطل الثورى فى أدب نجيب محفوظ كحياة ناقصة وسطحية ، يوحى بعدم خبرته بعالم البطل الثورى . بعكس خبراته الواضحة فى رسمه لشخصياته الأخرى الشهيرة . المومس . الموظف . المتمرد ...

سنجد البطل الثورى فى الثلاثية يترك تردد الرائد ، وينخرط فى النشاط الثورى السرى

---

(١٠) همس الجنون ، ص ٢٠٧ .

(١١) راجع دراستنا : «نجيب محفوظ بين الواقع الاجتماعى والحرب الاستعمارية» ـ الآداب ، عدد ديسمبر ١٩٦٥ .

(١٢) قد يرى البعض في شخصية عباس الحلو فى زقاق المدق استثناء من هذا الحكم ، ولكن عباس الحلو ليس عاملا صناعيا بالمعنى المفهوم ، بل هو مجرد حرفى بعيد عن جو العمال الجماعى ولايعانى من أى استغلال رأسمالى مباشر .

والعلنى .. البطل الثورى فى الثلاثية هو أحمد شوكت فى السكرية ثالثة أجزاء الثلاثية ،وليس فهمى فى بين القصرين .

ان فهمى فى « بين القصرين » برغم كونه بطلا وطنيا مشتركا فى جمعية من الجمعيات السرية المنتشرة ابان ثورة ١٩١٩ الا انه بطل غير واع ، غير ثورى . فهو يقف فى صف العسكريين الألمان جريا وراء الوهم القائل بأنهم أنصار الحرية الجدد ما داموا أعداء للانجليز . وهو لا يؤمن أيضا بالاستقلال التام لمصر وانما بخروج الانجليز فحسب وبتبعية مصر لتركيا .

« وكان ياسين يعطف على آمال أخيه (فهمى) ولكن فى هدوء متسم بقلة الاكتراث ، تمنى مثله ان ينتصر الالمان وبالتالى الترك وان تسترد الخلافة سابق عزتها ، وان يعود عباس ومحمد فريد الى الوطن .. » (١٣)

ان فهمى يعيش عالة على الأحداث الوطنية « ذاع بين الطلبة نبأ عجيب كان حديثنا اليوم كله وهو أن وفدا مصريا مكونا من سعد زغلول باشا وعبد العزيز فهمى بك وعلى شعراوى باشا توجه أمس الى دار الحماية وقابل نائب الملك للمطالبة برفع الحماية والاستقلال . » (بين القصرين ص ٣٦٨ و ٣٦٩) .

وفهمى لجأ الى العمل الوطنى كبديل للحب الرومانسى الفاشل مع جارته مريم التى شاعت صلتها بالجنود الانجليز . واهتمام فهمى بالقضية الوطنية وبحركة سعد زغلول لا يزيد كثيرا عن الاهتمام الذى شغل الناس فى بين القصرين ،حتى لقد أدرك النبأ السياسى السيد أحمد عبد الجواد وهو غارق فى ملاذه الجنسية فدار دورته بين جلسائه وشارك فى التوقيع على توكيل الوفد المصرى الشهير . واذا كان أحمد عبد الجواد قد اكتفى بالمشاركة المالية فى العمل الوطنى ، فان فهمى اشترك فى العمل الوطنى ذاته مبتدئا بتتبعه من بعيد منتهيا بالاحتراق فى غماره . ومع ان هذا الاشتراك كان خطابيا ، وكان يعتمد على المنشورات المصوغة فى لغة ذليلة : « يا صاحب العظمة !! .. وهى انما تطلب منكم يا أرشد أبناء محررها الكبير محمد على ! .. الخ » (ص ٣٩٧) التى تعج بفهم البورجوازية المصرية الكبيرة لواقع المسألة المصرية . وتقديس الاسرة الحاكمة والتزلف اليها ومحاولة تحقيق استقلال وطنى فى اطار النظام يسمح للبورجوازية الوطنية بالانتشار وتسلم قيادة المجتمع المصرى مع ابقاء كل شىء على ما هو عليه . وهو وضع نابع من طبيعة قيادة ثورة ١٩١٩ المصرية التى تخلت عن واقع الجماهير المصرية وتخطت مطالبها الاجتماعية الى محاولة تسلم قيود الجماهير من أيد انجليزية وايداعها أيدى البورجوازية المصرية الكبيرة . بل ان غضبة أحمد عبد الجواد ممثل البورجوازية المتوسطة لاعتقال سعد ورفاقه ، انما هى من أجل سادة البورجوازية الكبيرة . « يعتقلون الباشوات الكبار ! ياله من حدث مخيف ، ترى ما عسى أن يصنعوا بهم » (ص ٤٠٢) انظر الى ما فى تعبير الباشوات الكبار من اكبار لهم كباشوات لهم وضعهم الطبقى العلوى وليس كمناضلين وطنيين .

وليس أدل على حياة فهمى على هامش الحركة الوطنية وكتابع لها وليس كفاعل ومرشد وقائد من وصف نجيب **محفوظ له « حقا لقد** ح الايام الاربعة المنطوية حياة عريضة لم يكن له عهد من قبل ، أو انه لم يعرفها الا فى أحلام اليقظة ، حياة تجود بنفسه عن طيب خاطر فى سبيل شىء باهر أثمن منها وأجل ، تتعرض للموت بلا مبالاة .. » (ص ٤٠٩) .

ان فهمى يشارك فى الحركة الوطنية بفدائية شاب جرحه الانجليز فى حبه وسرقوا اخلاص حبيبته بالهدايا . ثم أجهزوا عليه وهو فى قمة ثورته الشخصية والوطنية . قتله الانجليز عندما تجاسر وظهر فى مركز قيادى لأول مرة . وعندما داس خوفه الشخصى من الموت فالتقى بالموت غير هياب . مات فهمى فى جنازة سلمية غدر بها الانجليز .

وفى « السكرية » يدور حوار عميق بين امتداد على طه ومأمون رضوان ، بين الاخوين أحمد وعبد المنعم شوكت . فيعود على طه الى الظهور بصورة أكثر نضجا واكتمالا وان يكن ببعد عن تفاصيل نشاط البطل الثورى . فهو موصوف غالبا من الخارج . ولكن فكره ينبىء عنه دائما بصدق . فى السكرية يحتل أحمد شوكت الصدارة بدور البطل الثورى ويتصرف فى شجاعة البطل وايمانه بحقه ويغدو أكثر جرأة وأمضى عزما بعد أن تغلب على تردد على طه فى بداية القاهرة الجديدة .

وها هو يبين عن فهمه للفارق بين رؤيا البطل الثورى . « ان الوطنية نفسها يجب أن تكون موضع استفهام ، أجل ان الاستقلال فوق كل نزاع ، أما معنى الوطنية بعد ذلك فينبغى أن يتطور حتى يفنى فى معنى أشمل وأسمى (١٤) »ويلخص

(١٣) بين القصرين ، ص ٦٦

(١٤) السكرية ، ص ٣٨ .

عدلى كريم رأى البطل الثورى فى دور الحركة الثورية وفى طبيعة الثورة المرجوة : «نريد مدرسة اجتماعية جديدة ، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والانسانية ٠ » (ص ١٠٧) ٠

واذا كانت القاهرة الجديدة قد عرضت فى حياد تام الصراع بين البطل الثورى والرجعى ، فان السكرية خاتمة الثلاثية أوضحت بجلاء من خلال عرض مواقف عبد المنعم شوكت السياسية مدى رجعيته وكيف ان المستقبل بيد البطل الثورى وايمانه الشديد بالمستقبل وبالانسان ٠ وذلك برغم ان عربة واحدة حملت البطل الثورى والرجعى معا الى المعتقل الا ان اختتام الرواية بكلمات الثورى أحمد شوكت وانفعال كمال عبد الجواد اللا منتمى بها ، ألقت ضوءا واضحا على ان طريق المستقبل هو طريق البطل الثورى٠ لقد مزق نجيب محفوظ فى السكرية كل التنظيمات الفاشستية والرجعية ٠ وأصبح واضحا من تطور سير الحوار الممتع والنقاش بين أحمد شوكت وسوسن حماد ، مدى تفاهة الفكر الرجعى والتنظيمات الارهابية ومدى مجافاتها لروح العصر وثقافته وعقله ٠

وقد اعترف أحمد شوكت فى نهاية السكرية بانه لم يزل برغم وعيه وثوريته بورجوازيا ٠ لذا لعب حبه لرفيقته سوسن حماد دورا هاما فى تحريره من فكر طبقته وفى سلخه بالطبع من أصله الطبقى ووضعه الطبقى « من المسلم به كذلك ان العام الذى زاملت فيه سوسن قد غيرنى كثيرا وطهرنى لدرجة محمودة من البورجوازية المستوطنة فى أعماقى ! » (ص ٣١١) ٠

هكذا البطل الثورى دائما فى أدب نجيب محفوظ ، بطل بورجوازى النشأة ، فرضت عليه طبقته سلوكا بورجوازيا حتى قدر له ان يتحرر ذات مرة عن طريق رومانسى ، عن طريق الحب لرفيقته فى السكرية ٠ وقد أوضحت له سوسن حقيقته : « لست من طبقة العمال مثلى ! كلانا يحارب عدوا واحدا ولكنك لم تخبره كما خبرته لقد ذقت الفقر طويلا ، ولمست آثاره الكريهة فى أسرتى ، وغالبته أخت لى حتى غلبها فماتت و « كيف أدعوك ؟ البرنس أحمدوف ؟ هه لا أنكر عليك مبدأك ، ولكن بك بقايا بورجوازية عتيدة» (ص ٣١٢) ٠

ظل أحمد شوكت يضرب المثل بسلوكه الجرئ وبمطابقة أفكاره لأفعاله حتى بهر خاله اللامنتمى الحائر الى الأبد كمال عبد الجواد ، بتحديه لكل تقاليد الاسرة البورجوازية العتيقة ٠

وبنهاية الثلاثية يرتفع أحمد شوكت بالبطل الثورى ، الى مرتبة انسانية جديدة ، والى رؤيا واقعية أشمل ٠ وبدخوله السجن يرى الشعب البائس الذى يكافح من أجله على حقيقته ويقول لنفسه جملته العميقة ٠ « ان موقفا انسانيا واحدا هو الذى جمعنا على اختلاف مشاربنا فى هذا المكان المظلم الرطب ، الأخ والشيوعى والسكير والسارق على السواء ، كلنا واحد على تفاوت فى قوة المناعة أو الحظ » (ص ٣٨٥) ٠

ولقد اهتم النقاد بدور أحمد شوكت فى السكرية ٠ لكن الدكتور على الراعى تعدى دوره الجزئى فى السكرية الى مدى تأثيره على الثلاثية بوجه عام ٠ اذ لاحظ الدكتور الراعى بحق أن انتماء أحمد شوكت المتمثل فى جملته : «ان الحياة عمل وزواج وواجب انسانى عام » ، طغى على تردد كمال عبد الجواد اللا منتمى الممزق ، وفتح له باب الانتماء والايمان المحدد : وما هذا الواجب الا العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الاعلى ، وقد فهم كمال هذا القول على أنه دعوة للايمان ، وتبين انه ليس من اليسير على المرء أن يعيش فى قمقم أنانيته ثم يكون سعيدا فى نفس الوقت ٠٠ (١٥)

نعرف مدى تأثير أحمد شوكت كبطل ثورى فى كمال عبد الجواد ، من وصفه لنفسه بأنه خائن « حسبتنى قد أديت للحياة واجبها الاخلاص لمهنتى كمعلم وبكتابة المقالات الفلسفية ..ولكننى عشت معذب الضمير كما ينبغى لكل خائن ! ٠٠ دعنى أخبرك بما قاله لى أحمد ابن أختى عندما زرته فى سجن القسم قبل نقله الى المعتقل ، قال لى ان الحياة عمل وزواج وواجب انسانى عام ، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجه ، أما الواجب الانسانى العام فهو الثورة الابدية ، وما ذلك الا العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى ٠ » (ص ٣٩٢) فتنبأ رياض قلدس لكمال عبد الجواد ببداية انقلاب خطير فى معتقداته

هذا هو جوهر فكر البطل الثورى ، الثورة الأبدية !

وعندما تحمل العربة أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم شوكت الى المعتقل ايذانا بانتهاء الرواية وبابتداء طفرة جديدة فى حياة الثورة والثورى ، نقف مرة أخرى على أبواب المجهول ٠ اذا كانت القاهرة الجديدة قد تنبأت بمعركة غير محددة

(١٥) دراسات فى الرواية المصرية ، نشر مؤسسة التأليف والترجمة ، مطبعة مصر ، يونيو ١٩٦٤ ، ص ٢٧٣ ٠

يخوضها الثورى ضد قوى الرجعية اليمينية ، فان الثلاثية حددت نهائيا أبعاد المعركة وقواها وفرسانها • ولكن نشوب ثورة يوليو ١٩٥٢ وضع الكاتب العظيم فى مازق • فقد تحققت الثورة على ايد جديدة لا هى باليمين ولا هى باليسار وتضاربت مواقف اليمين واليسار من الثورة • وظل الكاتب صامتا فقد حققت الثورة كل أفكاره ، وكانت فى جعبته روايتان فى تحريك الثورة والبطل الثورى • ولكن قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كحقيقة ثورية جديدة جعلته يغلق باب الثورة والبطل الثورى ويشعر بأن ما أراده قد تحقق ، وأخذ يصوغ رواياته على نحو آخر • فاللص والكلاب تمثل انطباع الكاتب بحادث السفاح المشهور ، وعرضه لمأساته : مأساة المتمرد سعيد مهران والثورى الناقص رؤوف علوان ، وادانته للرفض الفردى • رؤوف علوان ، هو الآخر ، نموذج للثورى الناقص الذى يشترى بسهولة ، نموذج حى للخيانة • نموذج واع بالخيانة • اذا كانت نبوية زوجة سعيد مهران وعليش سدره صديقه قد خاناه جنسيا ، فان رؤوف علوان قد خانه فكريا ،خان مبادئه • « كذلك انت يا رؤوف علوان ، لا أدرى أيكم أخون من الآخر ، ولكن ذنبك أفظع ياصاحب العقل والتاريخ ، أتدفع بى الى السجن وتثب أنت الى قصر الأنوار والمرايا ، أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ ؟ أما أنا فلا أنسى » (١٦) •

وتروى السمان والخريف قصة رجل حزبى (عيسى الدباغ) من رجال الاحزاب القديمة الجوفاء وكيف انهار عند أول مواجهة له مع الثورة أما ابن عمه حسن الدباغ فهو نموذج أيضا للثورى • ويبين فكره الواعى فى تحليل الواقع السياسى لمصر بعد حريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ ، عندما يخاطب عيسى الدباغ الوفدى بطل الرواية وممثل القاعدة العريضة لحزب الوفد الاقطاعى التى تبلى فى سبيل بقاء القيادة الرجعية « أنتم تسجنون وتضربون حقا ولكن الآخرين يتاجرون •• ان كل شىء ينهار بسرعة ، ومن الخير ان ندعه ينهار ، هذا القديم كله يجب ان يجتث من جذوره ! » (١٧) هنا غدا الثورى أكثر جرأة وأكثر وعيا بمعركته ودوره وبضرورة التغيير الثورى •

« يجب أن يذهب الانجليز والملك والاحزاب وان نبدأ من جديد •• » تلك هى القضية التى وضع عليها الثورى حسن الدباغ يديه وفكره • فلئن كان على طه ظل يتأرجح بين المذاهب حتى وصل المادية وبين السياسيات حتى وصل الى الاشتراكية ، الا انه ظل يدور فى فكر غير محدد • ولئن انتهى الى التفكير فى توزيع الثروة فى مصر ، الا انه لم يقع على رؤيا واقعية واضحة محددة • هنا يقفز الثورى خطوة جديدة الى الامام بعد أن ظل أسير خطوات على طه فى القاهرة الجديدة ، على امتداد روايات خان الخليلى ، بين القصرين ،قصر الشوق والسكرية •• هنا يضع حسن الدباغ خطة عمل • ويفهم فى الاستراتيجية والتكتيك ، ويؤمن بأن الطريق المستقبل لن يكون الا بدماء جديدة •

حسن الدباغ هو أول بطل ثورى يصل الى مرحلة الاستفادة من الثورة ، ذلك أنه المستفيد الوحيد من ثورة ٢٣ يوليو فى السمان والخريف • ولكنه لم يلبث ان تحول الى تقاضى ثمن ثورته ، فسيارته المرسيدس تحمله أنىما شاء ، ومظاهر القوة والسيادة تسبقه الى كل مكان •

وفى « الشحاذ نموذجان فريدان للبطل الثورى • عمر الحمزاوى وعثمان خليل •

عمر الحمزاوى بطل ثورى آمن بالاشتراكية وعمل من أجلها ولكنه أفلت من يد الجلاد فآثر السلامة وتحول من ثورى الى بورجوازى •وصار يكتنز المال واللحم حتى وصل الى مرحلة خطيرة من الجمود ، دعت طبيبه الى اعتبار مرضه مرض بورجوازيا • « والمسألة خطيرة مائة فى المائة ، لا أريد أن أفكر أو أن أشعر أو أن أتحرك ، كل شىء يتمزق ويموت •• » (١٨) وتحول مرضه البورجوازى الى أزمة فكرية ومأساة تصوف •بل قل تحول الثورى المادى الى متمرد ميتافيزيقى يركل كل شىء حتى ماضيه الثورى •

وعثمان خليل نموذج الثورى المخلص ،ولكن الثورى التقليدى الذى يؤمن بأنه اما أن تتم الثورة على يديه أولا ثورة • وهو برغم جموده الفكرى ثورى مخلص وفى لم يعترف على رفاقه السابقين • وبفضل سكوته نعم الآخرون بحياة رغدة ، من أمثال عمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى • عمر الحمزاوى ركل مبادئه ، ومصطفى المنياوى تنكر لأصول الفن وتفرغ للبيع لأجهزة الاعلام ، الصحف والاذاعة والتليفزيون ، أو كما يقول « قررت نبذ الفن بقوة مذهلة ، وها أنا أبيع اللب والفشار عن طريق الصحف والاذاعة والتليفزيون على حين تنهض أنت قمة من قمم المحاماة فى ميدان الأزهار» (ص ٢٢) « ولكنى أتساءل : ما دامت الدولة

---

(١٦) اللص والكلاب ، ص ٤٦٨ •

(١٧) السمان والخريف ، ص ٦٣ •

(١٨) الشحاذ ، ص ٩ •

تحتضن المبادىء التقدمية وتطبقها أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟ (ص ١١١) .

عمر الحمزاوى وعثمان خليل ومصطفى المنياوى ثالوث فى خلية ثورية من الخلايا اليسارية المنتشرة قبل ثورة ٢٣ يوليو . وفيها تجسد النشاط الثورى في أرقى صورة عندما يقترن الوعى النظرى بدقة التنظيم وجرأة العمل . ولكن خليل عثمان وحده وقع فى أسر السلطات الرجعية فدفع الثمن من حياته ومستقبله وخرج ليجد زميليه في الخلية يعيشان حياتهما الناعمة البعيدة عن السياسة والكفاح . واكتفى عمر الحمزاوى بالانفاق على أبوى عثمان أثناء سجنه حتى توفيا - كتكفير عن اقلاعه عن العمل السياسى . بقى عثمان خليل وحده نموذجا للثورى المخلص لمبادئه ، وحتى فى السجن عندما اعتراه بعض اليأس وساورته الظنون بأنه خدع فى الحياة خدعة سمجة ، لم يلبث أن استرد ايمانه ونقاءه الثوريين . « طالما ساءلت نفسى لماذا أجل لماذا ، وبدت لى الحياة خدعة سمجة ، وعجبت للأقدام التى انهالت على رأسى ، أقدام أناس تعساء من صميم الشعب الذى سجنت من أجله ، وتساءلت لماذا ، هل تعنى الحياة أن نستوصى بالجبن والعماء ؟ ولكن ليس كذلك النمل ولا بقية الحشرات ، ولا أطيل عليك فقد استرددت ايمانى .. استرددت ايمانى فوق الصخور وتحت الشمس وأكدت لنفسى بأن العمر لم يضع هدرا ، وأن ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد الفرد قد رفعوا الانسان الى مرتبة سامية ! » (ص ١٥٠ و ١٥١) .

وعاد عثمان خليل بايمانه سليما من السجن ليحاسب الثوريين المرتدين الذين هربوا من الميدان ففقدوه . وبينما يتوقف عمل عمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى قبل قيام الثورة ثم يزول كل اهتمام بالسياسة بعد قيامها ، لجوءا الى نوع من العزلة السياسية والخمول ، يعود عثمان خليل من السجن مؤمنا بأن الثورة مكسب هام الا ان الكفاح مستمر فى سبيل الانسانية وليس فى سبيله الشخصى . « الانسان اما ان يكون الانسانية جمعاء واما أن يكون لا شىء . » (ص ١٦٠) « عندما نعى مسئوليتنا حيال الملايين فاننا لا نجد معنى للبحث عن ذواتنا ! » (ص ١٦١) هو ثورى حقيقى مؤمن بالشعب وباستمرار الكفاح وبالعلم كطريق للمعرفة لا بالضياع والتصوف . بالعقل لا بالقلب . وكنتيجة لمضيه فى الكفاح من أجل مدينته الفاضلة يعود الى المطاردة والسجن مضحيا بكل هناء شخصى .

فى « ميرامار » أيضا نموذجان ثوريان ، سرحان البحيرى ومنصور باهى .

سرحان البحيرى « ثورى اشتراكى » (١٩) كما يقول . المستفيد الحقيقى من مكاسب الثورة أو كما وصفه منصور باهى بأنه « التفسير المادى للثورة » . (ص ١٥٠) وفدى سابق ، تخلى عن وفديته كما انتسب اليها دون اقتناع . الاشتراكى الذى لم يعرف الاشتراكية الا عندما نادت بها السلطة . الخادم غير الامين من هيئة التحرير الى الاتحاد القومى الى الاتحاد الاشتراكى عضو مجلس الادارة المنتخب عن الموظفين ، وكيل حسابات احدى الشركات المؤممة . الثورى فى نظر الجميع . العامل الذى تؤرقه التطلعات الطبقية فتعميه عما عداها وتدفعه دفعا للخيانة . « خبرنى بالله عن معنى الحياة بلا فيلا ولا سيارة وامرأة ؟ » (ص ٢٠٧) بدأ بخيانة أهله فامتنع عن مدهم بعون من راتبه ثم ثنى بخيانة الراقصة التى أخلصت له واحتوته فى دارها وأمدته بمالها ، فخيانة زهرة التى غرر بها . ثم الخيانة الكبرى ، خيانة المبادىء الاشتراكية ، خيانة الشركة التى يعمل بها والتى انتخب عضوا فى مجلس ادارتها بتنظيم عملية سرقة دورية كل أسبوع ، لورى محمل بالغزل يباع فى السوق السوداء . لم تلبث ان اكتشفت بسبب الخيانة أيضا ، خيانة أحد الشركاء فى الجريمة ومحاولته الاستئثار بالسرقة وحده . سرحان البحيرى نفعى حقيقى وانتهازى كامل . رتب فائدة وراء كل شخص فى البنسيون حتى المومس استفاد من مالها وسكنها . « ياربى أريد أن أفيد وأستفيد فما عسى أن أصنع ؟ » (ص ٢٣٢ » أدركت بالغريزة اننى ممثل الثورة مع احتمال مشاركة منصور باهى فى ذلك » (ص ٢٢٤) .

ومنصور باهى هو الوجه الثورى الآخر فى ميرامار . مذيع شاب . هارب الى الاسكندرية تحت ضغط أخ له ضابط بوليس . أجبره على الارتداد عن نشاطه اليسارى السرى . ويفكر فى كتابة برنامج عن تاريخ الخيانة فى مصر ! اكمل الخيانة السياسية بالخيانة الشخصية ، هرب فى وقت المحنة ليغازل زوجة صديقه ورفيقه قال لها: « انى فى رأى أصحابنا جاسوس ، وفى رأى نفسى خائن ولا ملجأ لى الا انت .. » (ص ١٦٩) « اننى جاسوس ، اننى هربت فى الوقت المناسب ثم تسللت الى بيت الصديق القديم ! » (ص ١٧١) « هناك شخص ينغص على صفوى » شخص خان دينه ! وخان صديقه وأستاذه ! هل يغفر له الذنب انه يحب ! فردت زهرة : حب الخائن نجس مثله ! » (ص ١٧٣) « انى ضعيف ،

---

(١٩) ميرامار ، ص ٢١٢ .

اذعاني لأخي ضعف لا شك فيه ، واني أرشح الضعفاء للخيانة ٠٠ » (ص ١٧٥) وكختام لهذه الخيانة آمن بأنه لا مستقبل له ٠

ذلك هو منصور باهى ، البطل الثورى ، والصوت الثورى المدوى ٠ فى موقع الخيانة لكل شيء ، للمبدأ ، للصديق ، للحبيبة ، وللأخلاق بوجه عام ، وجه آخر من عملة سرحان البحيرى٠ هذه نهاية مسيرة على طه وأحمد شوكت ٠ الخيانة وبما أن سرحان البحيرى ومنصور باهى هما وجهان لعملة واحدة ، خيانة الثورة ، خيانة أنموذج البطل الثورى ، فان منصور باهى شعر بأن الآخر غريمه وأنه لا حياة له الا بموته .«انه يشدنى اليه شدا ٠ كالنور والفراشة ٠ انه الجرعة السامة التى قد أتداوى بها ٠ » (ص١٩٤) « لا حياة لى الا بقتلك ! » (ص ١٩٧) ٠

ومات سرحان البحيرى دون قتل ٠ وردد منصور باهى « انك تقضى على الى الابد ٠٠ » (ص ٢٠٠)

أراد سرحان البحيرى الانتحار فاستعان بموسى حلاقة قضى عليه فى الطريق ٠

وأراد منصور باهى أن يقتله ولكن الموت سبقه اليه ٠ حتى اعتراف منصور باهى بالقتل ذهب هباء ٠

وبموت سرحان البحيرى ، الثورى الاشتراكى الخائن ، ونهاية منصور باهى « الثورى الخائن ، يتردى البطل الثورى ــ فى أدب نجيب محفوظ ــ فى هاوية سحيقة ٠ وبقدر ما أثاره ظهور على طه فى القاهرة الجديدة من آمال ، بقدر ما دفنت هذه الآمال جميعها مع جثتى سرحان البحيرى ومنصور باهى ٠ مخلفة البطل الثورى فى أزمة رهيبة ٠ هل انتهى أم ابتدأ ؟ أم ولد بطل جديد ، بطل فطرى من خضرة الريف ، متمثلا فى زهرة التى صممت على المضى فى طريق العلم والايمان والاستقلال الفكرى ، مستعينة بقول عامر وجدى « ثقى أن وقتك لم يضع سدى ، فان من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود ٠٠ » (٢٠)

---

(٢٠) راجع دراستنا عن ميرامار ، «نجيب محفوظ والثورة» مجلة الآداب ٠ عدد مايو ١٩٦٧ ٠

(بقية من احدى الزوايا ص ٢)

وهكذا كان فقيدنا أول من ترجم برنارد شو الى العربية عندنا ، وقد نشرت له أيضا فى أواخر أيامه ترجمته لمسرحية الاستاذ كلينوف من تأليف كارل برامسون ، وقدم كذلك منذ أكثر من سنتين لمؤسسة النشر ترجمته لمسرحية «الحب يسهر» للكاتب كيافيبه ، ولكنه مات قبل أن يراها مطبوعة ٠ فانت ترى أنه كان شغوفا أشد الشغف بالمسرح ، وكان يحرص على السفر الى باريس كلما واتته الفرصة لا لشيء الا ليرى الجديد من الاعمال التمثيلية ، وكان من حسن حظه أن ارتبط بصداقة وثيقة مع المؤلف المسرحى عباس علام فكان آخر كتبه هو الذى خصصه لدراسة مستفيضة عن عباس علام وأعماله وحياته العامة والخاصة ، وقد صدر عن دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٧ ، وهذا الكتاب يعد من المراجع الهامة التى لا يستغنى عنها من يرجو دراسة النهضة المسرحية ، وأهم من ذلك انه رد لعباس علام اعتباره ونفض عنه التراب ، انه غير مذكور بأنه صاحب الفضل فى تأليف المسرحية المصرية فقد قال هو نفسه عن مسرحية « أسرار القصور » : هذه أول رواياتى ، وضعتها عام ١٩١٣ ومثلت لأول مرة عام ١٩١٥ ـ كانت أول رواية مصرية يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبة والقفطان ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة ، فلا تاج على رأس ملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف ، وقد اعترف عباس علام بأن اسماعيل عاصم وفرح أنطون قد سبقاه ولكنه عد عمليهما غير ناضجين فنيا ، وهذا هو أيضا رأى الاستاذ محمد يوسف نجم ، وكان عباس علام يقول « تقطع يدى ولا أكتب بالعافية) ثم عدل عن هذا الرأى ٠ ودافع دفاع المستميت عن حق العامية فى الظهور على المسرح، طلبا لجر الجمهور اليه ، ـ وقد احتفظ صلاح الدين كامل بكثير من مخطوطات مسرحيات عباس علام ومذكراته ورسائله العديدة اليه ، ماذا يكون مآلها ؟ هل هناك وسيلة لانقاذها من الحبس أو الضياع ؟

ولكن ليس من أجل هذا كله أنعى صلاح الدين كامل صديق «المجلة» لقرائها ، وانما أنعيه لهم لأنه كان رجلا مهذبا وديعا ٠ سمح الخلق ، طيب القلب ، يكره العنف فى جميع صوره ، وقد زرته وهو يحتضر ورأيته يسلم الروح فى وداعة واستسلام شأن المطمئن لبياض صحيفته ٠

مات لم !

شعر : فتحى سعيد



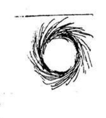
مات لم ينبس بحرف
مات لم ينطق بكلمه
مات مطوى الشفه
لم يقل حتى وصيه
لم يقبل وجنة الطفل ولا خد الصبيه
لم يقل حتى وداعا ..
يا وحيدى ..

●

مات لم ينبس بحرف
لم يحدث أى ضيف
ليس طراقا لباب أو لدار
مهج الناس قراه كل ليل ونهار
لم يشر بالكف .. لم يهف الى جرعة ماء
لم يقل عن دهمة الموت ومجد الكبرياء
حينما اخفى الوجيعه ..
عن عيون الرقباء ..

●

مات لم ينبس بحرف
لم يبح بالسر ..
كيف الموت ؟
ما شكل المنون !
أى طاغ يخترم
ذلك الراقد كتام الألم
لم يصف لى ذلك الطائر حفار القبور
أى شىء ذلك القاسى الجسور
أى طاغ جاثم فوق العيون ؟

لم يحدث بحديث ذى شجون
مثلما اعتاد .. اذا جاء الشتاء
وأماسى الصيف والليل الخريفى ...
وأشواق المساء
كان لى دفئا وانسا وشعاعا
كان كنزى ..
كان عيدى
لم يقل حتى وداعا ..
يا وحيدى ..

●

مات لم ينبس بحرف
لم يحدث بكثير أو قليل
كيف ما بين عشيه
وضحاها ..
أنشبت فيه المنيه
ظفرها الدامى .. فلم ينبس بحرف !
مثلما عاش صموتا وكتوما ..
دون خوف !

●

مات لم ينبس بحرف
عاف حتى لذة النجوى وزهو الاكتشاف
ياحبيبى .. كيف كان الاختطاف ؟
أى بحر وضفاف ؟
أبصرت عيناك فى موج الطواف ..
لم تقل لى يا حبيب
ما الذى أحسست .. ما كابدت

ما لون الغروب ؟
أرمادى كأحزانى عليك ؟
أخرافى كاشواقى اليك .. ؟
آه فلتمدد يديك
لحزين لم تعد فيه بقيه
لحزين ..
مرهق الأيام مطعون بسيف ..

●

يا عيونا ساهرات
كثرى الدمع غدا تبلى الدموع
يضمحل الحزن فى بئر الضلوع
ينطوى الذكر .. وتخبو الذكريات
يشتفى المجروح والجرح يجف !

●

عاش كالطيف ومثل الطيف مات
مات لم ينبس بحرف
لم يحدث اى طيف ؟
عانق الوجه وضم المقلتين
جالد اللحظة مكتوف اليدين .
لم يقبل وجنة الطفل ولاخد الصبيه
لم يقل حتى وداعا ..
يا وحيدى
كان لى أنسا ودفئا وشعاعا
كان كنزى . .كان عيدى ..



ايزيس تغزو روما

بقلم: د. حسن عون

ديانة شعب من الشعوب مرآة تنعكس عليها حضارته ماديا وروحيا ، كما تنعكس عليها فلسفته ومنهجه فى الحياة ، والديانة المصرية القديمة مستودع لاسرار لا يزال كثير منها محجبا لم يكتشف أو مبهما لم يتضح حتى الآن .. ولقد صدق الخطيب الرومانى سيسيرون حين أعلن ـ بعد دراسته الطويلة لحضارة المصريين وديانتهم انه لا يستطيع ان يوائم بين المصريين وما نبغوا فيه من علم وفلسفة وما عرفوا به من حضارة عريقة وما تركوه من مخلفات جليلة وآثار خالدة وبين ديانتهم التى تؤله النبات والطير والحيوان ، اعلان يكشف عن الحيرة ويبين مدى الذهول الفكرى أمام هذه المتناقضات ، وكذلك وقف المثقفون قديما ـ اغريقيون ورومانيون ـ من الديانة المصرية القديمة ، فبينما هم يعلنون عجزهم عن اللحاق بالمصريين فى ميدان المعرفة الانسانية والغيبية والكونية اذا بك تراهم فى حيرة من امر هذه الديانة التى لا تتناسب مع تماسك الحضارة وجلالها ومجدها فلا يجدون متنفسا لقصورهم عن فهمها سوى الازدراء بها والسخرية منها ، وما ذلك الا ازدراء العاجز وسخرية المغلوب .

وليس من قصدنا فى هذا العرض السريع ان نتحدث عن اصل الديانة المصرية ونشأتها وان نحلل ابعادها ومظاهرها وان نصور مدى تغلغلها فى نفوس اصحابها وتحكمها فى سلوكهم ومبلغ ايمانهم بما تفرضه عليهم من فكرة البعث والخلود ، نقول ليس من قصدنا أن نخوض فى شىء من هذا ، فهناك من هم أقدر منا عليه بحكم دراساتهم وتخصصهم فيه ، وهناك فرص أخرى لمن يريد الكتابة العلمية والبحث المستفيض ، وذلك لا يتحمله بحث أو مقال فى مجلة ، ومع ذلك فلابد من لفتة سريعة الى منشأ هذه الديانة :

كانت الديانة المصرية تجسيدا وتفسيرا للظواهر الكونية التى يقف العقل البشرى أمامها حائرا مذهولا ، ثم بعد ان رسخت أقدامها فى ضمائرهم أصبحت مصدر الهام لكل ما أتوا به من عجائب وابتكروه من علم وفن وساروا عليه من مبادىء سياسية وقوانين اقتصادية .

كان المصريون قديما يتصورون ان هذه الظواهر الكونية العجيبة ترد فى الاصل الى اله واحد هو المسيطر على كل شىء ، ثم نشأ عنه رب الارض ورب السماء متمثلين فى ـ جب وتوت ـ اللذين كانا شيئا واحدا بينهما ـ شو ـ رب الهواء فاصبحا الهين من ذكر وانثى تولد منهما آلهة اربعة : ايزيس ، اوزيريس ، ست ، نفتيس .

ولكن يبدو ان مصدر الحيرة عند الاغريق واللاتينيين ومبعث الدهشة هو انهم اخذوا مظاهرها وسلطوا عليها أضواء تفكيرهم دون ان ينفذوا الى اعماقها ويستبطنوا جوهرها ويربطوا بين هذه المظاهر وجذورها المتخفية العميقة . نظروا الى اللون ولم يدركوا المعدن وابصروا السطح ولم يغوصوا الى الاعماق ، فخدعهم المظهر عن المخبر وجاءت احكامهم على هذه الديانة سطحية فجة ساذجة فكانوا هم مصدر الدهشة والعجب والحيرة . كيف غاب عنهم ذلك وهم اساتذة العلم والفن والادب والفلسفة ؟ كانوا يرون الحيرة فى المواءمة بين حضارة المصريين وعقليتهم من ناحية وبين ديانتهم بمظاهرها البسيطة الساذجة من

ناحية أخرى ولكنهم أصبحوا هم في تصور الدارسين المتعمقين موضع الحيرة في المواءمة بين تفكيرهم وتصورهم لهذه الديانة التي حينما تقارن بغيرها من الديانات القديمة يكون لها قصب السبق بالنسبة للتماسك والصلابة وعمق الابعاد والاغوار !!!

ديانة تنشأ في هذه العصور السحيقة على غير مثال سابق لها — فيما نعلم على الاقل — وتكاد تبشر بفكرة التوحيد ثم تتناول الحياة الانسانية من جميع جوانبها فتفكر فيها وتحاول اصلاحها في الاطار الفردي والجماعي على السواء ، وتنتهي بأن تفرض على الناس فكرة البعث والخلود ، تلك الفكرة التي تربط الانسان بمستقبله البعيد وتجعله حذرا يقظا في كل امر من أموره وامام كل عمل يؤديه لأنه يؤمل ولانه ينتظر الجزاء .

نترك اذن الديانة المصرية القديمة في مهدها ونتتبعها في سيرها نحو الغرب لنرى كيف وصلت وكيف استقبلت من الاغريق وبصفة خاصة من الرومانيين ومدى تأثيرها على هؤلاء وأولئك .

يرى فريق من الناس ان الديانة المصرية انتقلت من مهدها الى اليونان اولا على يد بعض التجار من المصريين أو الاغريق أو هما معا وأن أول مظهر لها كان تمثالا لايزيس حمل الى ميناء بيريه حيث اقيم له معبد صغير وتردد الناس على هذا المعبد شيئا فشيئا يقيمون شعائر هذه الديانة ويحاولون التعرف على اسرارها التي كانت تصور خليطا من التعاليم والاساطير . واما تعصب الاغريق لقوميتهم وما يتصل بذلك من فكرة الديانة والجنس التي فرضت عليهم الاعتقاد بأنهم السادة وغيرهم من الشعوب عبيد ، نقول امام هذه النزعة القومية لم تستقبل ديانة ايزيس في اليونان استقبالا حسنا فحوربت من الحكام ومن الطبقة الارستقراطية ومن عدد كبير من المثقفين بحجة انها تنافس ديانة آبائهم وأجدادهم ، وربما تقضي عليها وعلى آثارها الادبية والفنية في المستقبل البعيد ، والتراث الادبي والفني المستوحى من دياناتهم والمعالج لقضاياها ، كان بعيد الأعماق عظيم الأثر جليل الشأن .

أما الطبقات الشعبية والاجانب فقد احسنوا استقبالها ولم يترددوا في اعتناقها لانهم كانوا يرون فيها وفي تعاليمها نوعا من الانصاف والانقاذ انصاف لهم وسط ذلك النظام الطبقي العنيد ، وانقاذ لهم من تلك الحياة المليئة بالذل والبؤس والشقاء .

ولم يعرف ان ديانة ايزيس تجاوزت حدود بيريه فقنعت بذلك حيث يكثر الاجانب والعاملون شأن الموانى في كل زمان ومكان ..

ومن اليونان انتقلت الى روما حيث يشتد الصراع بينها وبين الديانة الرومانية ، وبالتالي بين أتباعها من ناحية وبين الرومانيين انفسهم من ناحية اخرى ، ومن الانصاف ان نعترف ان قسوة الرومانيين في مواجهة الديانة المصرية كانت أشد واعنف واقسى فلم يترك الحكام والارستقراطيون أي نوع من الاضطهاد الا مارسوه ولا أي لون من العذيب الا استخدموه : كسروا تماثيل الالهة ، وهدموا أماكن العبادة ، ونفوا وشردوا رجال الدين من اتباع هذه الديانة بعد ان حرموا عليهم الظهور في المجتمع الروماني في الطقوس الدينية وبملابسهم الخاصة وشاراتهم المميزة .

ومع هذا كله لم يفت ذلك في عضد هؤلاء المتدينين ولم يصرفهم عن العقيدة التي آمنوا بها واخلصوا لها ووقفوا انفسهم عليها وتفانوا من اجلها ، بل زادهم ذلك تمسكا بها واعتصاما بحبلها واستصغارا لما يلقونه في سبيلها وسموا بأنفسهم وعقيدتهم عن هذه التوافه وذلك الصغار وكأنهم كانوا يرون في صنيع اولئك الحكام لذة ومتعة لا يشعر بها غير من آمن بمبدأ واخلص لعقيدة ، وامتزج بها فكريا وروحيا وغدا في سلوكه وتصرفاته ملتزما لها ومسترشدا بها .

ذكرنا فيما مضى أن الرومانيين نظروا الى الديانة المصرية نظرة سطحية دون ان يستشفوا حقيقتها أو يستبطنوا أمورها وأسرارها ، وذكرنا كذلك ان هذه الديانة بصرف النظر عن مظاهرها الطوطمية تحتوى على اصالة روحية ومبادىء خلاقية وتعاليم فلسفية تستطيع بها ان تقدم حلولا لكل المشاكل الدنيوية والأخروية ، وذكرنا أخيرا ان تفصيل ذلك لا يستطيع ان ينهض به هذا البحث السريع .

ولننظر الآن فيما يأتي : —

١ — كيف وصلت هذه الديانة الى روما ؟ هل وصلت عن مصر مباشرة أم عن طريق الاغريق ؟

هناك روايات كثيرة وأقوال متعددة ، ولكل سنده ومصدره ومؤيدوه ، ولا يعنى هذا البحث الدخول في تفصيل ذلك ، ولكن يبدو انها جاءت عن طريق الاغريق وبعد أن وحد بطليموس سوتير بين الديانة المصرية والديانة اليونانية لكي يطمئن على ملكه ويحكم في سلام على كل من المصريين واليونانيين في مصر ، وكانت عملية التوحيد هذه في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد بعد أن استدعى بطليموس سوتير واحدا من كبار رجال الدين المصريين اسمه — مانيثون — وآخر من اليونانيين اسمه — تيموثيه — ووكل اليهما مهمة التوحيد فانتهيا من ذلك بايجاد ثالوث من الالهة يجمع بين أكبر الهة الشعبين ، هى ايزيس ، سيرابيس ، هاربوكرات .

أما ايزيس فمصرية ، واما سيرابيس فيونانى

حل محـل أوزيريس المصرى ، واماهاربوكراتـ فكان يمثـل الطفـل حوروس بن ايزيس واوزيريس ٠

وفى هذه الالهة الثلاثة كانت تتمثل الهـة اليونانيين العظـام : ديونيزوس ، ديميـتير ، ابوللون ٠

وقد اضيف الى هذا الثـالوث المقدس الهان صغيران يقومان ببعض المهام لدى الالهة العظام ، وكانت وظيفتهما تشـبه وظيفة الوزير ، همـا انوبيس من جانب المصريين وهيرميس من جـانب اليونانيين وكانت وظيفتهمـا منحصرة فى قيادة الارواح الى كل من ايزيس وديميتير ٠

كان انوبيس يصور فى شكل جسم انسـان ورأس ذئب ، ولكن الرومانيين امعانا منهم فى السخرية اتخذوا من هذه الصـورة مدلولا آخر فأطلقوا عليه « الاله الكلب » ٠

ربما يبدو فى ذلك شيء من الاستطراد ، ولكننا اضطررنا اليه لنبين ان الديانة المصرية حينمـا انتقلت الى روما بصورة متكاملة من حيث الالهة والطقوس والشعائر كانت تمثل عملية التوحيد التى قام بها بطليموس سوتير ٠

على ان ذلك لا يمنـع ان تكون ديانة ايزيس كعقيدة وفكرة ومبدأ قد وصلت الى الرومانيين عن طريق الاغريق منـذ أزمنة اقدم بكثير من زمن التفكير فى عملية التوحيد ، غير ان هذه الديانة المصرية بصورتها البسيطة الاولى لم تستطع ان تتغلغل الى اعماق المجتمع الرومانى ، وبالتالى لم يكن لها ادنى تأثير على الديانة الرومانية القديمة ولا على الرومانيين انفسهم ، بل ظلت كشيء ثانوى على هامش المجتمع وعقيدته لا تمثل منافسة ولا خطرا على ديانة روما الوثنية ٠

انما تبدأ هذه المنافسة وذلك الخطر ويكون من ورائهما التغلغل العميـق والاثر البعيد للديانة المصرية بعد أن تصل بصورتها المتكاملة وطقوسها وشعائرها الخاصة ، ويمكن تحديد فترة وصول الديانة المصرية متكاملة وبصورة علنيـة الى روما بين سنة ٢٠٤ وسنة ١٠٠قبل الميلاد حيث أخذت روما تفكر جديا فى مد سلطانهـا السياسى الى شمال أفريقيـا وغرب آسـيا على حسـاب الامبراطوريات اليونانية فى هذه الجهات ٠

فى هذه الفترة أغمض مجلس الشيوخ فى روما عينه عن الديانة المصرية متمثلة فى أربعة آلهة ـ ايزيس ، وأوزيريس ، سيرابيس ، أنوبيس ـ فتمكنت من الوصول الى قلب روما ، حيث رصد المؤرخون أكثر من عشر سفارات أو بعثات متبادلة بين مجلس الشـيوخ فى روما والبطالمـة فى الاسكندريه (١) ٠

سجلت اذن ديانة المصريين نجاحا فى روما لم تحظ بمثله فى اليونان ، اذ لم يسمح لهـا حكام أثينا بأن تتجاوز ميناء بيريه وحرموا عليها الدخول الى أثينا بصفة خاصة بل انهـم شرعوا قانونا يقضى باعدام من يدخل هذه الديانة أو يمارسها فى أثينا (٢) ، وفوق هذا الموقف الرسـمى من اليونانيين فقـد هب شعراؤهم السـاخرون (الكوميكيون) يتهجمون على هذه الديانة ويهزأون منها كعقيدة تؤله الحيوانات ٠

لم يكن دخـول الديانة المصرية فى قلب روما وتحت استغلال الاطماع السياسية كافيـا لان تعيش بين الرومـانيين فى هدوء وسـلام ، بل تعرضت الى ألوان من الهزات العنيفة ولكنهـا تحملتها فى صبر وصمدت لها فى عناد حتى تم لها ان تنتصر فتأخذ لها مكانا فى نفوس الرومانيين لا يكاد يقل عن مكان الديانة الرومانية نفسها ٠

وفضلا عن ذلك فلم يقف ذيوعها ونفوذها عند حدود العاصمة الرومانية ، وانمـا امتد ذلك الى المدن الصغيرة والقرى فى شبه الجزيرة الايطالية ، ولم تجد هذه الديانة المصرية صعوبة بعد ذلك فى ان تمتد وتنتشر فى البلاد الخاضعة لسلطان روما كبلاد الغال (فرنسا) وجرمانيا (ألمانيا) وبلاد الهيلفيتيك (سويسره) وأسبانيا ، يضاف الى ذلك الجزر الرومانية فى البحر الابيض المتوسط وربما شمال أفريقيـا ، واستمرت هذه الديانة تجتذب الاتباع وتستهوى الناس بما يكتنفها من أسرار وما تحتوى عليه من مبـادىء تقدم حلولا لكثير من مشاكل الحياة الدنيا والآخرة ، نقول استمرت هذه الديانة بهـذه الصورة حتى بعد مجيء المسيحية ، حيث بدأ الصراع بين هـذا الدين السماوى الجديد والديانات الوثنية القديمة لم تستسلم الديانة المصرية بسـهولة ولم تذعن أمام المسيحية ، بل بقيت فى الميـدان تمثل ألد خصوم المسـيحية وآخر من يرفع راية التمرد والعصيان فى وجههـا ومن وراءها من قسيسين ورهبان ٠

ويمكن ان نتصور لمـاذا اجتذبت ديانة مصر الطبقات الشعبية ومن يكافحون بالجهد والعرق فى مجتمع تعميه الطبقية والعنصرية ويغمره الثراء ٠ ان الطبقة الكادحة فى حاجة الى الامل ، وحين تنقطع اسبابه فى الماديات تتلمسه فى الروحانيات

(1) **Georges Lafaye; histoire du Culte des divinités d ' alexandrie** ; Chap . 2 - 3 P . 39 Paris , 1883 , Trite - Live ; liv . 27 - 4 ; liv . 31 , 2 . liv . 31 . 9 ; liv . 44 . 19 liv . 45 . 13 .

(2) **Georges Lafaye : Chap . 1 . 1 Page 13 .**

شريطة ان تقدم حلولا لمشاكلهم ومتنفسا لتأوهاتهم ومستروحا لهمومهم ، ولم يكن ذلك متوفرا فى ديانة روما الساذجة السطحية فى مظهرها وفى تعاليمها ، ان ساغ لنا القول بأنها كانت تحتوى على تعاليم — وعلى عكس ذلك كانت ديانة ايزيس التى تنتظم ألوانا من التهذيب الخلقى والاصلاح الاجتماعى والامل فى حياة ابدية آتية ·

كان اهم مظاهر انتصار الديانة المصرية فى المجتمع الرومانى : —

أولا — الاعتراف بها رسميا مما جعلها تمارس على قدم المساواة مع الديانة الرومانية ·

ثانيا — اعتناق عدد من افراد الأسر الرومانية الكريمة ومن الكتاب والاباطرة لهـذه الديانة ، بالاضافة الى طوائف لا تكاد تحصى من الطبقات الشعبية ·

ثالثا — لم يقتصر وجود تماثيل الهـة هذه الديانة على اماكن العبادة فى روما وخارجها بل اخذ عدد من الرومانيين الارستقراطيين يجعلون من بيوتهم الخاصة مكانا لاقامة هـذه التماثيل تقديسا لها او تبركا بها ·

ولنتتبع الآن فى شىء من التحديد والايجاز ظروف تقلبات الديـانة المصرية لدى الرومانيين وما واجهته من صعوبات ونالته من حظوات ·

وهنا نجد أنفسنا — رغبة فى الالمام بأهم جوانب الموضوع وفى توضيح ابرز ملامحه — مدفوعين الى الحديث عن ذلك على المستوى الرسمى ثم على المستوى الثقافى ·

كان أول اعتراف رسمى للديانة المصرية لدى الرومانيين فى سنة ٨٠ قبـل الميلاد وفى فترة حكم — سيلا — فى هذه الفترة اعترفت الدولة بهذه الديانة وسمحت لها بالدخول الى روما ولاتباعها بحرية ممارسة شـعائرهم الدينية فأنشىء فى العاصمة اماكن لعبـادة اوزيريس واقيمت فيها الشعائر الدينية على نمط ما كان يجرى فى مصر وتردد معتنقو هذه الديانة على تلك المعابد دون خجل ولا تهيب · علانجم هذه الديانة وكـثر المؤمنون بها وكادت تنعدم المعارضة لها من جانب الارستقراطيين الرومانيين ذوى النزعة القومية الحادة والتعصب الجنسى الصارم حتى استطاعت آلهة الديانة المصرية ان تدخل الحرم المقدس لآلهة الروم وتأخذ لنفسها مكانا بجانب جوبيتير — أمام ما احرزته الديانة المصرية من نصر وما ظفرت به من شهرة وذيوع على حساب الديانة الرومانية لم يستطع مجلس الشيـوخ ان يحتمل ذلك فاصدر أمرا بتحطيم تماثيل الآلهة المصرية وبالقسوة فى معاملة اتباع هذه الديانة ، غير ان ذلك لم ينفذ بسهولة فقامت ثورة من هؤلاء الاتبـاع مؤيدين بعدد غفير من الطبقات الشعبية تعلن التمرد على أوامر مجلس الشيوخ التى كانت تريد الحيلولة بينهم وبين ممارسة ما يعتقدون ، فحملوا تماثيل آلهة المحطمة وطافوا بشـوارع روما يعلنـون والعصيان (٣) ، ويبدو أن الثورة انتصرت وان مجلس الشـيوخ لم يمعن فى المضى الى آخـر الشوط ·

وفى أوائل سنة ٥٨ ق·م صمم القنصلان : بيزون وجابينيوس ، على أن يقفوا بصرامة ويضعوا نهاية لهذه الديانة التى أخذت تتغلغل فى الاوساط الرومانية وتكتسح غيرها من الديانات وبصـفة خاصة الديانة الرومانية ، فحطموا تماثيل الآلهة المصرية من جديد بعد أن اعادتها الثورة الى أماكنها وهدموا ما فى المعابد من معالم دينية ولم يبقوا الا على جدران هذه المعـابد ، صغيرها وكبيرها ، وحرموا على الآلهـة المصرية الاربعة (ايزيس ، سيرابيس ، هاربوكرات ، وانوبيس) ان تدخل فى الكابيتول ، الحرم المقدس للالهة الرومانية(٤)·

وفى سنة ٥٤ ق·م اصدر مجلس الشـيوخ قرارا بهدم جدران معابد الديانة المصرية فى روما وازالة كل أثر من آثار هذه الديانة ، ولكنه لم ينفذ حتى سـنة ٥٠ ق·م حيث جـاء القنصل باولوس (٥) ، وقد اشتد به الغيظ ممـا رآه من نجاح ساحق وتغلغل عميق فى نفوس الطوائف الشعبية للديانةالمصرية فصمم على أن يقضى نهائيا على آثار هذه الديانة ، ولن يتم ذلك فى تقديره الا بازالة المعابد وتحطيم تماثيل الالهة ، وبحث عن عمال ينفذون ذلك فلم يجـد عاملا واحدا يسمع قوله وينفذ امره ، لان ايمان هذه الطبقة بتلك الديانة كان يستحوذ على كل شىء فيهم ، ولكن القنصل لم تنثن عزيمته ولم يتزحزح عن موقفه فأمسك بنفسه فأسا أو آلة تشبهه وآخذ يحطم أبواب المعابد بيده ·

بقيت الديانة المصرية منحيث نفوذها وصراعها مع الحكام فى شبه مد وجزر حتى جاء قيصر الى الحكم واخذ يخطب ود مصر وملكتهـا كليوباترة وانعكس ذلك على الديانة المصرية فسمح لها باقامة بيوت للعبادة ولاتباعهـا بممارسة شـعائرهم وطقوسهم الدينية ·· وانعكس الموقف الى حد ما فى أيام أغسطس حيث كان فى حيرة من الامر ، فبحكم اطماعه السياسية فى مصر كان يرى مجاملة المصريين ومداعبة الهتهم وبحكم قوميته وحاجته الى مساندة الارسـتوقراطية الرومانية كان يرى التمسك بالديانات القومية والدفاع عنها بكل ما يملكه من وسائل ضد هـذا الغزو الرهيب من

(٣) جور — لافاى : فصل ٣ رقم ١ ص ٤٥

(٤) انظر كلا من : Tertulien , Apolog , 6 . et Arnobe : II .. 73

(٥) انظر Valère Maxime , I : III . 3

الديانات الاجنبيــــة المتمثل خطرها فى الديانة المصرية ٠

ومن أجل ذلك لجـأ اوغسطس الى سياسة المراوغة : يصدر الاوامر لازالة آثار ديانة ايزيس وأوزيريس ولكنــه لا يلح ولا يتحمس لتنفيذها فتبقى القرارات والاوامر حبرا على ورق ، فبينما نجده فى روما يسن القوانين الجائرة ضد الالهة المصرية ورجال الدين المصريين واتباعهم اذا بنا نراه فى مصر يتودد الى الكهنة ويجاملهم ولا يبدى لهم اية معارضة بالرغم من تحفظه الشديد وظهوره بمظهر الرومانى الاصيل العظيم ٠

ونتيجة لهذا الموقف المتردد نجد ـ اجريبا ـ اثناء زيارة اوغسطس للشرق يقسو على الديانة المصرية ويضيق الخناق على اتباعها ، ولكننا من ناحية اخرى نجد فاليريوس ميســالا ، القائد الحربى الذى كان يلعب دور وزير الثقــافة فى العصر الحديث ، ويحتضن الكتــاب والشـعراء اللاتينيين ليسخر ملكاتهم ويوجه انتاجهم لبلورة الافكار السياسية وخدمة مصالح الدولة والمجتمع الرومانى ، نقول ، ان ميســالا ، على العكس من صنيع اجريبا ، اظهر تسامحا مثاليا نحو الديانة المصرية بل انه اعتنقها وعمل بمبادئها واحضر من مصر تمثالا للاله اوزيريس ووضعه فى بيته جنبا الى جنب مع الهة ابائه واجداده ، شىء لم نره من قبل مع واحد من رجال الحكم ومن الطبقة الارستقراطية فى روما ، ولكننا سنرى اكثر منه فيما بعد ٠

وبعد عصر أغسطس يمكن ـ بعد رصد مواقف خلفائه ـ ان نلاحظ بوجه عام انه بقدر ما كان تسامح الدولة للــديانة المصرية يزداد واحترام مبادئها وتعاليمها يقوى وعدد معتنقيها والمخلصين لها يكثر كانت قسوة الحكام تخف واضطهادهم لعبادها يتضاءل شيئا فشيئا حتى اختفت آثاره تماما من قائمة التقــاليد المألوفة فى المجتمع الرومانى ٠

ولعل أشد المتعصــبين للــديانة الرومانيــة والساخطين على الديانة المصرية بعد عصر أغسطس هو الامبراطور تيبير ـ فقــد ازعجه ازدياد عدد الاجانب فى روما ، كمــا ازعجه انتشار التعاليم الدينية الغريبة وما تسبب عنها من عادات وتقاليد بين الرومانيين انفسهم٠ فلم يجد بدا من ان يحمل على ذلك كله حمــلة شعواء لا تعرف الهوادة ولا التردد : حرم ـ بين ما حرم من الديانات الشرقية ـ الديانة المصرية وامر اتباعها بحرق كل أثر لها والامتناع عن ممارسة طقوسها ، ولم يتردد فى اصدار حكمه على رجال هذه الديانة بمغــادرة روما نهائيا (٦) ٠

والفصل الطويل الذى كتبــه المؤرخ اللاتينى ـ تاسيت ـ فى حولياته يبين مدى قسوة تيبير ضد ايزيس وديانتها واتباعها ، ولقد بلغت هذه القسوة ذروتها فى خــلال سنتى ١٨ ، ١٩ بعد الميلاد حيث اعدم الكثير من رجالات الدين صلبا ، ونفى الشبان الى الجهات النائية الموبوءة بالأمراض واحرقت الملابس الدينية المستخدمة فى الطقوس والحفلات والاعياد الدينية ، وألقى بتماثيل الالهة المصرية فى نهر ـ التيبر ـ

وبعد هذه الفترة العصيبة والاحداث الدرامية المروعة تجىء اوقات تعرف فيها الديانة المصرية كثيرا من الهدوء والاستقرار ، كما يعرف رجالها واتباعهم كثيرا من الأمن والسلام ٠

ولا يقتصر موقف الحــكام والاباطرة ـ بعد تيبير ـ على التسامح وترك الحرية لرجال الدين ومن يتبعهم من الرومانيين والاجانب فحسب وانما يتجاوز ذلك الى الاعتراف الرسمى بهذه الديانة والى المساهمة الجادة والفعلية فى بناء بيوت العبادة واعتناقها بأنفسهم لتكون دينا لهــم ولاسرهم ، بل أكثر من ذلك نجد بعضهم ينخرط فى سلك رجال الدين فيتشبــــه ويتحمل ما يتحملون من واجبات ويتزيا بزيهم ويشارك فى حضور الحفلات والطقوس والاعياد ٠

والامبراطور ـ كاليجولا ـ مثلا يستدعى عباد ايزيس من جديد الى روما ويحتــفى بمقدمهــم ويساعدهم أدبيا وماديا فى اصــلاح ما أفسده تيبير (٧) ٠

الامبراطور ـ كلود ـ يتابع السير فى طريق التسامح الذى اختطه ـ كاليجولا ـ فيستمر فى بناء المعابد المهدمة وعملية التشييد لمعابد أخرى تكلف الدولة أموالا كثيرة ٠

الامبراطور ـ نيرون ـ طاغيــة روما ـ يعترف رسميا بالديانة المصرية وينشىء معابد خاصة لكل من ايزيس وسيرابيس ، اهمها المعبد الذى اقامه فى أضخم ميدان فى روما ، ميدان ـ شان دى مارس ـ ، وقد عرف هذا المعبد باسم ـايزيوم ـ٠

وفوق ذلك فقد سمح باقامة الاعياد المصرية علنا فى أحياء روما وأمر بأن تسجل تواريخ هذه الاعياد رسميــــا فى التقويم الرومانى الذى كان خاصا بالاعياد الرومانية فقط (٨) ٠

والامبراطور ـ أوتون ـ يمــضى فى طريق

(6) Tacite , Annales II, 85 : Suetone : Tebère ; - Chap . XXXVI ; G . Lafaye ; III - 2 Page 53 - 56 .
(7) Suetone ; Caius Caligola : 57
(8) Lucanus ; Liv . XIII . Vers 831 - liv . I X . Vers 158

التسامح الى آخر الشوط ، فينخرط في سلك رجال الدين المصريين ويشارك بنفسه في حفلاتهم واعيادهم واقامة الطقوس الدينية الايزيسية المألوفة مرتديا ثوب الكتان الابيض ومخترقا مع القديسين شوارع روما بهذا الزى الغريب •

الامبراطور — فسبازيان — لا يحيد عن نفس المنهج من التسامح والاعتراف الرسمي والمساهمة في شعائر الديانة المصرية ، ويزيد على ذلك فيزعم انه اختير من الاله سيرابيس ليكون خليفته على الارض ينشر العدل ويحقق المعجزات •

ويروى المؤرخان اللاتينيان — تاسيت وسويتون — أن فسبازيان رد البصر الى أعمى وأبرأ مشلولا ، ولكنهما يختلفان بالنسبة للعضو المشلول ، حيث يذهب — تاسيت — الى انه اليد ، ويذهب — سويتون — الى انه الرجل (٩) •

الامبراطور — كومود — ينغمس كلية في تبعيته للديانة المصرية فيتجرد عن كل مظاهر الابهة القيصرية ويتجاهل جلال الامبراطورية ويتناسى امجاد القومية الرومانية القائمة على عظمة الجنس وتعاليه على غيره من سائر الاجناس وعلى التمسك بالتقاليد الرومانية الخالصة وبتراث الآباء والاجداد نقول ، يتجرد — كومود — من ذلك كله ولا يجد غضاضة ولا يشعر بحرج حين يخترق شوارع روما في زمرة رجال الدين المصريين اثناء الاحتفال والطواف بالمدينة حاملين معالم الديانة المصرية وقد حلق رأسه ولبس ثوب الكتان وأمسك بيده تمثالا لانوبيس يستحث به الايزيسيين ، فيضربهم على روءسهم بفم التمثال لكي يزدادوا في حماسهم ويشتدوا في ضرب صدورهم بثمر الصنوبر حتى تنزف دما • منظر غير مألوف وأغرب ما فيه أن يصدر عن جلالة الامبراطور وبين الرومانيين وفي ميادين العاصمة الرومانية •

من المؤكد ان ديانة ايزيس ايام — كومود — وصلت الى الذروة من حيث الاقتناع بها والتدين بمبادئها واحترام تعاليمها والالتزام بممارستها ، ومن حيث تغلغلها في البيوتات والاسر الرومانية ، ومن حيث قوة النفوذ وسعة الانتشار وعمق التأثير •

يقرر كثير من الكتاب الغربيين ان الديانة المصرية في عهد الاباطرة قد استطاعت غزو ايطاليا وبلاد الغال وجرمانيا وسويسرا والنمسا والمجر وانجلترا وغير ذلك من الاجزاء المترامية في الامبراطورية الرومانية الواسعة •

ويستنتج من هذا ان الديانة المصرية قد امتد نفوذها بقدر ما امتد نفوذ السياسة الرومانية • وأشهر من أفصح عن هذا الامتداد من هؤلاء الكتاب جورج لافاى ، والشاعر اللاتيني — لوكانوس — الذي يقرر في شيء من المرارة انهذه الديانة المصرية قد نجحت في أن تمد نفوذها وتأثيرها الى جميع أجزاء الامبراطورية الرومانية ، وكان ذلك طبعا على حساب الديانة الرومانية (١٠)

هذا ما حظيت به ديانة ايزيس وأحرزته من تقدم وانتصار على المستوى الرسمي ، وأما على المستوى الثقافي فنلاحظ ان الشعراء والكتاب اللاتينيين في موقفهم من الديانة المصرية وتعاليمها يندرجون في طوائف ثلاث : —

الطائفة الاولى تقف منها موقف الاشمئزاز والسخرية والنقد والمعارضة ، وذلك — في أغلب الاحيان — لاسباب شخصية أو قومية كمنافستها للديانة الرومانية ، أو لما تحمله معها من الدعاية لمصر ، مملكة كليوباترة ، المنافس العنيد للسياسة الرومانية والتوسع الروماني في حوض البحر الابيض ، أو لما تنطوى عليه من مظاهر فجة كتأليه الحيوانات البرية والبحرية والنباتات والطيور أو لأنها كانت تحرم الشعراء من التمتع بالغانيات الحبيبات ، اللائي كن يقضين أغلب أوقاتهن في معابد ايزيس يفرغن للعبادة ويقمن الشعائر والطقوس الدينية تاركات أصحابهن في حالة من الضيق والتبرم والملل والانتظار •

من أفراد هذه الطبقة فيرجيل ، اوفيد ، هوراس ، جوفينال ، تيت ليف •

الطائفة الثانية تقف منها موقف التسامح والترحيب والاقتناع ، فتشيد بها وبتعاليمها وآلهتها وترى فيها تجسيما لبعض الامور المعنوية والروحية ، وهداية لفهم كثير من المعضلات وراحة مما يؤرق النفس البشرية وثورة على النظام الطبقي البغيض ودعوة الى العدل والمساواة •

ومن أجل ذلك تغنى بمآثرها بعض أفرادها وآمن بها وأخلص لها البعض الآخر ، ووجد من بينهم من حرص على الاحتفاظ بتماثيل آلهتها في بيوتهم الخاصة يقضون اليها ويتبركون بها ويستخيرونها فيما يقيمون عليه من أعمال •

وعلى رأس هذه الطائفة يجيىء تيبول وأبوليه •

أما الطائفة الثالثة فقد وقفت منها موقف الموضوعية أو الحيرة والتردد ، فحينما تأخذ أفرادها العزة بالقومية ويستحوذ عليهم الشعور بالعظمة والمجد لدى الرومانيين نجدهم يتهجمون على هذه الديانة وعلى آلهتها وأتباعها • ولايقيمون وزنا لقداستها ولا لمبادئها فيمعنون في ازدرائها وفي السخرية منها وفي الاعلان عن ان معابدها تستغل في اختلاط الجنسين المشبوه وفي اللقاءات المريبة ويستعدون أولى الامر حتى لا يتفشى

(9) Tacite ; histoiire ; IV . Suetone ; Vespasien

(10) Lucanus : IX . 158

الانحلال الخلقى بين الشباب والتدهور المادى والمعنوى للمجتمع الرومانى العظيم .

ولـكنهم حينما يتجردون من ثوب العنصرية الضيق ومن اثار العاطفة المحدودة ويصرفون النظر عن المظاهر السطحية لهذه الديانة ويحتكمون الى منطـق العقل بعد أن يقـارنوها بديانة آبائهم وأجدادهم ، نقول ، انهم حينما يفـكرون بعقلهم وعلى هذه الصورة لا يجدون مناصا من الاعتراف صراحة بان ديانة مصر تنفع الفرد وتصلح المجتمع وتعـالج الكثير من المشكلات الاجتماعية وتفصح عن الكثير من أسرار الحياة الآخرة ، كما يعترفون صراحة كذلك بان الديانة الـرومانية لا تهيىء شـيئا من ذلك ، وهى على أحسن الفروض ــ لا تضر ولا تنفـع . وأشهر أفراد هذه الطـائفة سيسيرون وتاسيت .

لدينا كثير من النصـوص اللاتينية ــ شعرا ونثرا ــ تفيض بهذه المعانى وتلك الافكار وتمد بالمعرفة من يريدون الوقوف على حقيقـة الديانة المصرية وتعاليمها وطقوسها ، ولا نعتقد ان مثل هذا يتوفر فى نصوص أية لغة أخرى ، بل نكاد نقول ان بعض هذه المعـارف لا يوجد بين آثار ومخلفات مصر القديمة نفسها ، ومن هنا تتضح الحاجة الشديدة الماسة بالنسـبة لاولئك الذين يهتمون بشئون مصر القديمة للرجوع الى ما كتبه اللاتينيون عن مصر ومعالمها حتى ما كتبه المحنقون منها والساخطون عليهـا ، وأساتذة الدراسات القديمة عندنا مسئولون عن ذلك مسئولية مباشرة شريطة أن تشد الجـامعات من أزرهم وتمـدهم بالوسائل التى تمكنهم من تحمل هذه المسـ... والارتفاع الى مستواها .

والآن ، ما أهم مظـاهر طقوس الديانة المصرية كما يصورها الادب اللاتينى ؟

كانت تبنى بيوت العبادة بصـورة تشبه كثيرا هندسة المعـابد المصرية القديمة ولكن فى تواضع وبساطة ، بعضها فسيح يصلح لاستقبال الجماهير ولاقامة الشـعائر العامة والحفلات الدينية ، والبعض الآخر صغير يستخدم عادة لأداء الطقوس السريعة أو الفردية الخـاصة بعيدا عن الصخب الشعبى والضوضاء الجماهيرية ، وقد ألف بعض الحـكام أو أفراد الطبقة الارستقراطية المعتنقين للديانة المصرية أن يقيموا معابد صغيرة من هذا النوع فى ــ فيلاتهم ــ أو حدائقهم الخـاصة حتى لا تختلط أسرهم بالجمهور فى المعابد العامة .

يحتوى المعبد الكبير على مذبح تقدم اليه الهدايا والقرابين ، كـما يحتـوى على خلوات للاعتكاف والرهبنة والعبادة ، وقـد حدث غير مرة ان قام بعض الاباطرة فى روما بالاعتكاف فى هذه الخلوات أياما وليـالى متوالية ، ثم ان الشاعر اللاتينى ــ بروبيرس ــ يقول فى احدى قصائده الغزلية ان حبيبته ــ سانتى ــ قد غابت عنه عشر ليال معتكفة فى معبد ــ ايزيس ــ (١١)

ويعطينا الشـاعر ــ تيبـول ــ صورة أكثر تفصيلا عن لون الشعائر داخل المعبد حين يوجه حديثه الى ايزيس ويعـدها ــ ان هو شفى من مرضه ــ أن يترك حبيبته ــ ديليا ــ جالسة فى معبدها أمام بابهـا المقدس مرتدية ثوب الكتان وتاركة شعرها منثورا على أكتـافها وهى تترنم بأناشيد الالهـة العظيمة مرتين فى كل يوم (١٢)

وكانت المعابد تزين بعدد من تماثيل الالهة وبألوان من الزينة والزخرف ومن الاشـياء والرسـوم والتحف الفنية . وقد سـاهم بعض الاباطرة فى ذلك بالكثير من التـحف الفنية لاثراء المعـابد وللتقرب الى الآلهة .

لقد أمكن ملاحظة نوعين من الشعائر الدينية ، نـوع يختلط فيه العباد من الرجال والنساء ، وآخر يقتصر على النساء .

كان القديسون يلبسـون ثيـابا من الكتان ويحلقون رءوسهم مما يجعلهم متميزين عن غيرهم من رجال الدين فى الديانات الاخرى . وتتمثـل الشعائر الدينية فى ألوان متعـددة من التوسلات والتبتلات والدعوات والاناشيد وتقديم القرابين ، ولم يكن من المستنكف أن يلجـأ رجال الدين الى طلب الاحسـان والمعـونة داخل المعبد وخارجه للوفاء بمتطلبات المعابد ونفقاتها .

كان رجال الدين يمـارسون أنـواعا من الاحتفالات والاستقبالات تقام فى مناسبات خاصة وفى أعياد دينية مألوفة ، كان بعضها يجرى داخل المعابد والبعض الآخر يجرى خارجها حيث تطوف المواكب فى شوارع روما وميـادينها كانت هذه المواكب تتميز بمناظر غريبة لم يألفها الرومانيون أول الامر ، ولـكنهم ألفوها وشاركوا بأنفسهم فيها بعد ذلك ، يتقدم رجال الدين هذه المواكب بأثوابهم الكتانية ورءوسهم الحليقة ، وهم يحملون تمـاثيل الالهة ويقودون الجمـاهير فى ترتيل الاناشيد الدينية ويستحثون الاتبـاع بأنغامهم وتوقيعاتهم حتى يصلوا الى درجة الانجذاب والى حالة تشبه الغيبوبة ، وعندئذ يقوم البعض بضرب الآخرين على رءوسهم بمـا يحملون من تمـاثيل ويندفع فريق منهم فى حماس بالغ ودون مبالاة بالالم بانزال ضربات عنيفة على صـدورهم بثمار الصنوبر الجافة الخشنة حتى تنزف منها الدماء ، ويخيل الى النظارة انهم فى نشوة لا يحسون بما يصنعون وانهم فى لذة بما يفعلون ، وقـد رأينا

(11) Properce ; liv . II . élegie XXXIII Vers 159.
(12) Tibale ; liv . I . élegie III . Verrs 29 . 59.

منذ قليل كيف كان الامبراطور - كومود - يمارس هذه الحفلات بنفسه ويساهم فيما يجرى فيها من تلك المناظر ·

ومن المألوف فى تلك الحفلات والاجتماعات أن يسود احترام بالغ من جانب الاتباع للقديسين ورجال الدين ، فكانوا يقبلون أيديهم ويحتضنون ركبهم ·

كما انه كان من المألوف أيضا فى بعض المناسبات أن يقوم رجال الدين بتمثيل بعض المناظر الدينية كعمل مسرحى يعرضون فيه مشاهد تتصل بحياة الالهة أو بموتهم أو باحداث الناس فى الدنيا أو بما يجرى لهم بعد الموت ·

كان يقوم بهذه التمثيليات رجال الدين المصريون مستعينين ببعض الاثيوبيين فى روما ·

ويمكن أن ينظر الى هذا العمل المسرحى كحدث تاريخى فى آداب اللاتينيين ينبغى أن يشد انتباه المهتمين بشأن المسرح المصرى القديم ومدى ما يلقيه من أضواء على هذه الظاهرة الدينية والأدبية ·

وليس من السهل أن نمر على هذه الظاهرة دون أن نسجل الاحتمال القوى للربط بين المسرحين : المصرى القديم والرومانى فى فترة نشوئه ·

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا ، ولا نجد أنفسنا فى حل من الاجابة عليه الآن هو : هل انتقلت هذه الظاهرة التمثيلية من مصر مباشرة الى روما أم طوفت أولا باليونان حيث وضع المسرح الاغريقى بعض بصماته متمثلة فى دقة الملابس التنكرية وفى فن الالقاء ؟

وربما يجر هذا الى سؤال آخر هو : ما مدى الصلة بين المسرحين : المصرى والاغريقى ؟

ولعل خير من يجيب على هذا السؤال هو الاستاذ سليم حسن فى كتابه عن الأدب المصرى القديم ج ٢ ، فى الدراما والشعر وفنونه ·

ومن أغرب المشاهد التى يقوم بها رجال الدين المصريون فى روما أثناء حفلاتهم الدينية هو أن يرتدى بعض القديسين ، فوق الثوب الكتانى - جلد حيوان - لعله التيس - بحيث توضع رأس القديس داخل جلد رأس الحيوان فيبدو ممثلا بذلك رأس الاله - أنوبيس - ·

هذه هى أهم معالم الديانة المصرية فى روما مستخلصة من المؤلفات اللاتينية · وبعد ؛ فمهما يكن من شأن الرومانيين بالنسبة للالهة المصرية - ايزيس - وطقوسها وأتباعها فان هذه الديانة كانت الوحيدة من بين الديانات الأجنبية - يونانية ويهودية وسورية - التى صمدت أمام الصراع العنيف والحرب العشواء ثم تغلبت وانتصرت فى نهاية المطاف ·

ومن مظاهر انتصارها اجتذاب أكبر عدد من الرومانيين على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم ، ولقد كان نفوذها من القوة واتباعها من الكثرة بحيث استطاعت اشعال نار الثورة - أكثر من مرة - ضد القوانين الرومانية الصارمة والاحكام التعسفية ، ثم انها حظيت بالاعتراف الرسمى ونفذت الى قلب الاسر العريقة وشدت اليها انتباه الدولة فاحترمت مبادئها واسهمت فى بناء معابدها وتزيينها واثرائها ·

ولم يقف هذا النفوذ على روما وحدها ، بل امتد الى مقاطعات ايطاليا وأجزاء الامبراطورية الرومانية كلها شرقا وغربا ، كما لم يقف أمر انتصارها على الديانة الرومانية وحدها وانما على الديانات الاجنبية كلها وأصبحت فى النهاية الخصم العنيد للمسيحية فى الامبراطورية الرومانية ، حيث دار الصراع بينهما أثناء القرن الاول والثانى والثالث بعد ميلاد المسيح عليه السلام ودخل دعاة المسيحية أمثال سان اوجوستان - طرفا عنيدا فى هذه الخصومة يصب لعناته على ديانة ايزيس وعلى من يناصرها من الرومانيين ومن غير الرومانيين ، فرجعوا الى ما كتبه اللاتينيون عنها من نقد وتجريح وهجاء ووجدوا فيه مددا كبيرا فأثاروه من جديد · والحق أن الضربة القاضية التى وضعت نهاية لديانة ايزيس جاءت على يد المسيحية والمسيحيين ·

ألا يدل ذلك على اصالة نادرة وحيوية قوية ومبادىء نفاذة واقتناع كاف بأفضلية هذه الديانة على غيرها من الديانات الوثنية القديمة ؟ ثم ماذا؟

هؤلاء الكتاب وأولئك الشعراء الذين حملوا لواء المعارضة واستلوا سلاح مواهبهم الفنية والادبية فى وجه هذه الديانة فنقدوها نقدا لاذعا وسخروا منها سخرية مريرة ، نقول ، هؤلاء الكتاب وأولئك الشعراء ألم تكن الديانة المصرية بالنسبة لهم مستودع معارف ومصدر الهام ؟

أليس فى تسخير هذه الملكات الادبية وتلك الطاقة الفنية الجبارة ضد هذه الديانة بذلك الفيض الغزير من الكتابة وبتلك الصرامة النادرة دليل على صلابة الخصم وقوته، وبرهان على متانة عوده واغراء مبادئه ؟

ان المرء لا يستخدم كل امكانية ويشحذ كل اسلحته ضد عدو ضعيف أو خصم تافه هزيل !!!

اننا لا نكاد نجد واحدا من الكتاب اللاتينيين دون أن يكون قد تعرض بقلمه الى هذه الديانة مادحا أو قادحا ·

ومن أجل ذلك كانت دعوتنا - فى ثنايا هذا البحث - الى الاهتمام بالأدب اللاتينى وكشف القناع عما يخفيه من معارف تتصل بمصر ومعالمها وآثارها ·

شلالات
الكهف الداعر

بقلم : محمد ابراهيم مبروك

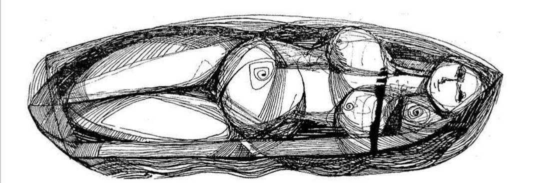
ماذا تبقى منا حتى تجتاحه بتدميرك يا ألق العثور المترائى فى الوهم ، يا خطو الأشياء المتراجع ، يا قيد الرغبات العمياء ، يا حلما مكدودا خلف ما نخوضه من عذاب • والجياد الجامحة تجتاحنى فى الرياح المبتلة بشوارع المدينة ، والسماء ، شتائى الدائم • ولا أمل فى بزوغ حنايا جدار ووجهها المعتم فى لون معدن فقد لمعانه واجتاحه الصدأ ، نفس اللون لكن بلا لمعان • محكمة الدوران حول الارض ، غطاء للغرباء لا يمنحهم سوى العرى أكثر • والتجول حتى الانزلاق مع الشوارع نحو البحر ، فكل شوارع المدينة منزلقة دائما نحو البحر ، ومهما هربت فى جوف المدينة فأنت فى قمة مواصلتك للهروب ، تجد نفسك فجأة فى شارع يتدلى بك هكذا نحو البحر •

أدرت رأسى مستجديا حب المدينة فلم أجد المدينة • وقت جموح الجياد الباردة لا تكون هناك مدينة • كانت الشوارع بالفعل تحت صوت سنابك الجياد ، لكنها لم تكن شوارع المدينة • جعلت أحاول دائما السير الى جوار الحوائط برغبتى فى الاحتماء • لكنى ما وجدت أبدا حائطا أحتمى به ، وأسير بجوار البيوت متعمدا أن أحتك بقمة كتفى ، وطول ذراعى ، وباطن يدى بحوائط البيوت ، لكنها تبتعد دوما متعالية لتتكوم موصدة باحكام على من بها ، والعرى البارد يظل دائما بينى وبين الحوائط •

وتأخذ فى لطمى الريح بعنف فأسرع راكضا• أعبر التقاطعات بسرعة جادة وأتوقف فجأة فى أول كل شارع • أنظر الى نهايته الغامضة وأرى خطا صلبا قاسيا لا ينحرف نحو أية كومة من الأكوام الحارة المضيئة بالداخل ، والمتزاحمة على ناحيتيه ، بل يسرع بى باردا نحو البحر• وأرغب فى النكوص لكن الى أين ؟ وأخجل من الوقوف فأسرع كما لو كان كائن مالا بد فى انتظارى • وأظل أغذ السير حتى أنتهى الى اللهاث ، ووجه مالا يغادرنى أبدا • والشوارع العارية من أى قدم تهبط بى نحوه ، وأظل أخب فى الرمال اللينة ، حتى الرمال الصلبة ، حتى الوجه البارد الدائم• لا مفر • هكذا ، ودائما ، نخوض فى عدم البدايه• عتمة الذى لا يبدأ ولا ينتهى • المحدود المسطح فى الخارج والمستحيل فى الداخل • قرب الفظاعة المسعورة : عتمتك • وبروز الصرخات التى تشهق وتقفز طافية ثم تسقط مختنقة فى قبضة الصمت• ونعدو وليس ثمة منفذ • ما تملكه حتى الآن لا يعدو جسد الرغبة ، ومع ذلك لا تكف عن التجوال والبحث فى العتمة • ونتذكر ما يحكى عن ضوء العالم • أبدا • ليس ثمة ضوء يجسر على اختراق عتمتك • لا مفر من أن تكافح للضوء وسط عتمتك • هكذا • بلا بداية • ودون أن يشاهد لك أحد • بل حتى دون أن يشاهدك أحد •

والتمع حادا وجه البحر • ككل يوم • ضائعا ازاءه دوما • والضباب هو الوحيد الذى يرى • متشابها معلقا فوق الدكنة المتلاشية فى داخلها• ورغبتى لا تتعدى برودة البشرة أبدا • طائر يحوم لأمد طويل ، يصنع الدوائر التى تبدأ عاليه واسعة ثم تهبط وتضيق لتصبح أكثر ضيقا وانخفاضا وأكثر قربا وسرعة ، ثم يدوم دفعة واحدة على ألق مرح • وما تلبث مخالبه أن تبتل بالموجه حتى تتلاشى • ولا يستطيع الطائر أن ينفذ الى أكثر من حدود رؤيته •

فوق الطوار الحجرى عاد الخطو يزحف رغم عبث الزحف • والرغبة مقطوعة الرأس ومع ذلك تحس بالأجساد الحارة المتوجة بأزهار الشعر ملفوفة باحكام فى المعاطف الجلدية الواقية من المطر • والجوارب الصوفية الملونة ، والأحذية ذات الكعب المدرب على العزف ، والقفازات والوجه : النافذة التى ما كان ينبغى أن توصد أبدا ، أكثر انغلاقا من كل نوافذ الجسد • مشدودة القيد فى صحن الالوان ، والبسمة المتداولة المطفأة ، مقسمة بالتساوى على جانبى الفم • والعيون تبدو ولمعانها طلاء • ساكنة فى الوجه كعيون لعب الاطفال ، ليس مهمتها أن ترى،



بقدر ما أن تحتل مكانها فقط لكى يكتمل الوجه. ودائما ، كانت الوجوه تمضى فوق الطوار كاملة كوجوه الموتى .

وأواصل الزحف لأننى أخشى التوقف. كانت فى داخلى حية ، ما أن تحس بى واقفا حتى تمد أطرافها الأخطبوطية وتنطلق فى فراغ الغرفة فوقى . وقبل أن أفعل ما تجبرنى عليه كل يوم، تقفزت بها الى الطوار . لم أجد الطوار مختلفا عن الغرفة . الطوار فقط أكثر ضوءا ، وذلك مايخيف الرغبة . يجعلها تتجمع خشية الضوء الحاد . ولذلك أقضى بها كل اليوم فى الخارج . وعندما تنطفىء المصابيح فى الطرقات لم يكن ثمة مفر من العودة .

لكن ما حدث كان جديدا . عندما كنت أزحف محاولا الابتعاد عن البحر انتبهت بغتة على اصطدام معطف جلدى بى . وامتعاضه من وقوفى فى طريقه وسط الطوار . لابد أنه انفعل ، لأنه ظل مديراً الى رأسه ، ودائرتا السواد فى عينيه تبرقان بسرعة مع حركات يديه واهتزازات زهور الشعر ووجهه يحمر ، أحسست بفرح غامض ، وأنا أرى وجهه يحمر بغضب فى وجهى. كان وجهه قبل ذلك كالح البياض لكنه لما أخذ يحمر صرت أتأمل ذقنه بحركته السريعة وخديه يغمرهما فيضان الدماء المفاجىء . وعندما توقف كل ذلك وهبطت يداه بالقفاز غائصتين فى جيبين على جانبيه عاد وجهه كالحا مرة أخرى واستدار به ومضى تتبعت وقع كعب الحذاء العالى الحاد الرنين يرجع لى ويحلو ابتسمت للرنين واستدرجته حتى جاء . عدت به للغرفة وخلعت من عليه كل لفافاته : المعطف الجلدى والقفاز والجورب الصوفى ،والحذاء وقناع الألوان وطلاء عينيه ومسحت بكلتى يدى على شعره الذى انسدل طويلا على الجسد العارى تماما . والدفء المحمر فى بشرة الجسد كله ، فى الوجه والعنق والصدر المتسع الرحب ، ونبعا الدفء يتأرجحان فوقه ، ثم البطن النائم ، والفخدان برزا فجأة فوق الأمواج كجانبى زورق ابتسمت لها فابتسمت لى ، وعندما قفزت فوق القارب تأرجح منتشيا ولم يطوح بى للبحر ، فأخذت أبحر .

لم تكن عارية تلك التى تنام فى الذاكرة . كانت تبدو فى قميص شفاف ، والوشى حول الصدر كرغوة الأمواج التى ولدتها . كانت مطرقة وخيطا القميص غائصان فى الكتفين المشتعلين . ولا يمكن التمييز بين الخيوط الحريرية الشفافة والكتف ، ولا الثديين وشفافية القميص . وانظلال ترقد فى الفجوات العطشى غامضة الرغبة . تاركة مايبرز يلمع بنداء ساطع لا يصمت فى نقطتين صغيرتين جدا لاتكفان عن الحركة فى العينين المطرقتين بشرود. ونقطة تحس بها تشمك فوق أرنبة أنفها، وبقعتين داميتين ترتجفان فى الشفاه ، وضوء يصعد فوق العنق الطويل ، ثم الضوء المتدفق الطاغى الذى يبرز فى العتمة المستكنة خلف استدارة الثديين . استلقيت متمطيا بجوارها فظلت مطرقة كما هى ، متظاهرة بأنها لا ترانى. كانت الشيطانة بجانبى فى الفراش ، يسعى لحم كل منا لاهثا نحو الآخر ، ورغم ذلك تتصنع الشرود . فى صدرى فاشتعلت بارتجاف رغبة الشفاه وتموجت تحت صدرى وحول عنقى ، وذقنى وصدغى . والرغبة تستعر فى حركة النقطتين المضئتين فى عينيها . وغاصت أصابعى فى شعرها وأخذت رأسها بجانب عنقى ، فتأوهت وأغمضت عينيها وانزلقت بقوة فوق البحر .
واستحالت الغرفة حولى متخمة بجسد الرغبة.

منتفخة وباردة الجلد حتى أنها كانت تلسعنى • وكنت متلاشيا فى ركن الفراش الملوث تحتها ، والجليد يلوث رأس الرغبـة المقطوع • والعتمة تنتشر فى جسد الرغبة برائحة تخثر الدم العديم اللون . واحدق مقطوع النفس فيمـا يصفعنى هكذا فى الفراش ، وأرزح تحته • ورغبة الحط على شاطىء تطير لتسقط فجـأة على جبل جليدى يدمر تحتى قاع القارب ويبرز من تحت حطامه• وابتلع ريقى البارد وأنا أحيا فى أسف وسط كل حطام القوارب التى لا تظل تحتى •

قمت وغـادرت الغرفة وحملت أقـدامى على السير • كان حلقى شديد البرودة والجفـاف • وأيضـا الرؤى • وخطواتى تسـقط فى التقليد المهترىء ووقع الخطوات المعـادة يذكرنى بوقع الخطى الجنـازية • ولـم أحس بالرعب وأنا أتدحرج تاركا خلفى لا شىء • و « أناى » تتبعنى ككلب غريب يصرخ أو يصمت فى الطرقات دون صاحب • دون أن يسمعه أحد • ويأتى الليل ، و « أناى » مازالت دون صاحب • وتهمد الطرقات وتتركنى فتعتم جثث البيوت أكثر • وتجتاحنى الريح فأعوى • وفى زمجرة الريح يختنق العواء ثم يمـوت • وأحس بأناى ترتجف بشكل فظيع فأهرع صـوب فتحـات البيوت المعتمة وأقف ازاءها رافعا رأسى محدقا فى الخط الحاد المعتم بين ضلفتى الباب ، والذى لا يتسع مضيئا أبدا ليسمح لى بالدخول ، ثم أخفض رأسى نحو الارض وأواصل السير بعيدا عن الحوائط المكومة على داخلهـا • وتظل مندفعة تحتى : خطى عرجاء فقدت القدرة على السير بعد أن فقدت الرغبة •

واكتظ داخلى بالغثيان وأنا أرى سقوط الليل يحـاصر العمر ببطء ، والظلمة تضرب فى وجه العالم • والطرقات تمتد أمامى عرجى مستقيمة بلا معنى • مليئة بعلامات المرور الباهته ، والاشارات المطفأة من أعوام بعيدة . وروث الكائنات الجاف، ورماد الاحتراق ، ورائحة السير القـذرة التى تنبعث من جوف النعـال السـائرة • وكثيرا ما أصادف تحت قدمى فجأة دما متخثرا لما يجف بجوار بقايا ساق انسـانية مهشمة ، أو فقرات عنق ملتصقة بأرض الطريق •

والطريق بعيدا عن كل ما يحدث ، راقد وممتد حتى انقطاعه فجأة عند البحر ، ليس ثمة بادرة خضوع • وليس سوى التضخم المهين ازاء الأقدام التى تلاشيها أرض الطريق، الصخرية القلب ٠٠ وسوف يجىء يوم تتلاشى فيه القـدم تمـاما ، وأسـقط فاذا بقدمى ملتويتين وصغيرتين الى حد الغرابة • والتفت للزرقة الصدئة البادية : أكثر أنانية من الطريق ، وأكثر قسـوة من الابواب الموصدة • ولم يكن ثمة سبيل الى التوقف بعد أن غدا مجرد السير مهينا • أن نكتشف العبث ونصر على تأديته شىء مخز ، أكثر خزيا من الذى يملك الجرأة على التوقف ، التداعى ، السقوط، ملامسة الارض، بسط راحتيه وساقيه والسكون• الكف عن الادعاء • ذلك أجدى من الاستغراق فى الوهم ، والركض فى السير اللامجدى • مواصلة السير قد تكون سـتارا فى وجه الخارج ، تنحية للشماتة أو الاتهـام ، انتصابا لرسم النصر أمام وجه الآخر ، لكنه انتصاب خاو ، وخزى الداخل أكثر طغيانا ووجودا من كل ما عداه ، قد ينتفى الخارج بانتفاء اهتمامنا له ، لكن الداخل ما يبقى دائمـا ، حتى فى الليل ، سجننا الذى ننـام ونستيقظ فيه • ولا مفر منه ، غطاؤنا الذى لو



تعرينا منه ما وجدنا غطاء آخر سواه • ابتسمت لداخلى • رأيت البسمة فى وجهه شاحبة كما لو أننى انتزعتها من فـوق حبل مشنقة • ونفضت قدمى من الخطى وعدت له • هالنى ان العـودة لم تكن تبعث على التفـاؤل أبدا • كانت عودة لمواجهة الأشلاء المنتظرة • رأيت الرياح الماضية وهى تبدأ فى التحرك من بعيد نحوى • ثم رأيتها وهى تهب بقافلة الجياد المظلمة والصفير والجموح، ثم اشتدت تجتاحنى ، ليس فى الشوارع هذه المرة ، لكن فوق أرضى العارية •

وعانيت البرودة التى أخـذت تصـحو فى الداخل •• تغمر أطرافى كلها وماحولى ، بل حتى الزمن الذىسقطت فيه • واحساس لم يكن غريبا، لـكنه لم يكن مفضوحا هكذا ، يطفو من صميمى كفقـاعة باردة من صميم بصقة طوح بها مجنون فوق أرض صخرية ملساء ، تتركها حتى تنفد فى البرودة الابدية التى تأسرها وتظل معهـا حتى تلاشيها •

وجاهدت فى أن أذكر أياما لم أكن فيها بصقة• لم أتذكر شـيئا • فقط رأيت الماضى كله عاريا ممتـدا أمام تذكرى له ، صخر معتم أملس ، وتتكوم حاملة نفسها فوقه ، بصقتى • أدركت أننى أتذكر • لست فاقدا للذاكرة كما توهمت• بل اننى أتذكر اللاشىء جيـدا • الخـواء المهين المنتصب فـوق سـطح البصقة كخيمة أسر • وجاهدت لكى أفقد هذه اللعنة •

انحنت السترة البيضـاء أمامى • حدقت فى الرأس الذى تحمله وسألت :

ـ شيئا ينسى البصقة كونها •

قطب جبينه وعاد يصنع انحناءة ثانية •

ـ ألا تفهم ؟ •

ظل يفتـح فمه ويغلقه عدة مرات حتى تفصد العرق من تحت رقعة الشعر التى تقـع فى قمة رأسه • أدرت المقعـد عنه وشرعت فى القيام ، لكنى رأيت أكثر من سـترة بيضاء تجوس خلال المناضد وتأتى نحوى وجباههم كلها مقطبة ، قلت لهم فلميفهموا • تعالت أصواتهم حولى فأحسست بالارتبـاك • حدقت بسخط فى كراتهم السوداء التى تتأرجح فوق بياض السترات ثم سقطت فى المقعد يائسا •

وسمعت عزف كعب حذاء عال يصل الى جوارى ثم أحسست براحة يد خفيفة تحتضن كتفى وكفها الأخرى تشـير لهم بالابتعـاد ، فأحنوا رءوسهم ومضـوا • راعنى ما حـدث فرفعت وجهى الى الجذع اللامع حتى الأثداء الرحبـة المتوهجة والعنـق الطويل والوجه العـالى جدا وشفتاها تنبسـان بالشراب • كان رائعا احتضان كفها لكتفى ووقوفهـا الى جوارى هـكذا وانصراف السـترات البيضـاء • تناولت يدها فى راحتى فانحنى وجههـا على وجهى • نظرت فى عينيها فابتسمت وربتت على كتفى وجلست الى جوارى وهى لا تكف عن اللهاث والنظر لى •

ضغطت على يدها بكلتى راحتى فـوق رخام المنضدة • كان باردا له شـكل عاصفة تتموج ، ويدها الصغيرة تحت يدى اللتـان لم تكفا عن التشبث بها •

ـ كان فظيعا • ألا يفهمون رغبتى

ـ المصيبة أنهم دائما لا يفهمون •

ـ وكيف جئت اذا ؟

ـ لا أدرى •

ـ لكنك جئت وأنت تلهثين •

ـ اننا لا نلهث دائمـا لأننا نعرف ما نلهث وراءه • نادرا ما يحدث أن نجرى وراء شىء نراه أمامنا •

ـ لكننى جئت وأنت رغبتى •

ـ كان على أن أغادر المدينـة بالأمس ، وكنت ستجىء دون أن تجدنى •

ـ وما الذى حدث ؟

ـ رأيت البحر •

ـ لكن البحر يوجد دائما •

ـ لم أر البحر الا بالأمس •

ـ ولماذا بقيت ؟ •

ـ لأننى رأيتنى أصرخ بالأمس فوق الساحل•

ـ ولماذا لم تكفى عن الصراخ ؟ •

ـ بودى لو أكف ، لكنه لا يكف هو •

ـ من ؟

ـ الأمس فى الداخل •

ورأيت شفاهها تزرق وترتجف بشدة فأدرت رأسى نحو النافذة • كانت دائرة الشمس تنزلق فى البـحر ، والامواج المعتمة تتوحش وتبـدأ ركضها الليلى المريع •

ـ لقد أتى •

ـ نعم • لقد أتى •

وساد الصمت •

ـ أأنت خائف ؟ •

ـ يدك ترتجف بعنف •

ـ ووجهك شاحب جدا •

ـ وأنت تحاولين ألا تصرخى ٠

وعاد الصمت ٠

ـ لا تخف ٠

ـ وكيف وأنا أسمعه ؟

ـ بأن نحاول أن نسمع صوتا آخر ٠

طوال عمرى وأنا لم أسمع صوتا غيره ٠

ـ وأنا طوال عمرى لم أسمع صوتا غيره ٠

وتوحش فى صمتنا صوته ٠

ـ ربما يصمت ؟ ٠

ـ لكنه لم يصمت أبدا ٠

ـ لكنه ربما يصمت ٠

ـ متى ؟!

واستحالت شراعا منتشرا لصق كتفى ٠ غص حلقى وأنا أتطلع اليها فضغطت يدها يدى بقوة وشدتنى واستدارت بى فتوارى البحر خلف ظهرينا ، وتعالى الايقاع الى جوارى ٠ لم يكن يجىء ويولى بعيدا هذه المرة٠ كان قريبا مستعرا مواريا لوقع قدمى ٠ جعلنى أصغى للوقع بفرح : وقع قدمى ووقع قدميها ٠ كان غريبا أن يحدث ذلك التوافق الذى لم أكن لأتوقعه وأن لم يغادر أحلامى النائية ٠ وأحيانا كان يتلاشى صوت خطاى تماما٠ كانت الرغبة فى سماع وقع قدميها صافيا تحتلنى : أن أصغى وهو يأتى ٠ طوال عمرى وأنا أحلم بالخطوات التى ستأتى ٠ لكننى لم أكن أتصور أنها ستأتى بغتة هكذا بالصوت الذى يتصاعد وأراه يوجد سامقا وسط الخواء ، مزيلا بخطاه من فوق وجه الطريق جثة صمته التى خلفتها ريح البحر ٠ ومثيرا فى رغبتى الدفء حتى أننى بدأت أحس بها تتحرك بقوة على شوارع المدينة ٠ والشوارع سكرى ٠ والسكر شربته البيوت ففقدت المدينة صحوها القيصرى ٠ والأبواب السكرى جعلت تفتح على الشوارع ، تقترب يارقص الخطى النائية ، يا جمرة فحم الغابات البعيدة ، يا ألق الماسات أسلك على شعاعها المسالك المحرمة ، وأدب فى الدغل الأخضر ، أعانق صدور الرغبات الحية ، وأجوس خلال جذوع الزمن الراقد خلفك ٠ أترنح على فمك الصامت ، وأتلمس بكلتى يدى باب الكهف الآتى ٠ على باب كهفى ياليل سأسهر ، فاغسل زجاج مصابيحك المطفأة وعلقها الليلة !

وبدت رغبتى كما لو كانت ستولد الليلة ولها رأس ٠ وتذكرت الرياح ووجه البحر، فاجتاحتنى الرغبة فى رؤية وجه رغبتى ٠ ثم سكنت تماما ساقطا فى حزن ثقيل لما رأيت كل هذا الفرح المجنون الأعمى الذى يجعل رغبتى تتعثر وتقوم لتتعثر ثانية بلهفتها للعثور على ما تتوقع أنه سيكون رأسها ٠

والتفت اليها وتمتمت بشفاهى التى أدركت أنها لا بد ستكون شاحبة لأنها كانت ترتجف :

ـ أخشى أن تكونى قد تعبت ؟

طرفت عيناها فتوقف البريق ثم عاد يسطع مرة أخرى ٠ ابتسمت لها فاشتد سطوع البريق لى وهى تهز رأسها :

هل تعبت ؟

ـ أبدا ٠

ـ لكن الطريق طويل ٠

ابتسمت وهى تتلقف أصابعى وتسطع فى عينى:

ـ أنت تقطعه كل يوم ٠

ـ انه طريقى ٠

ـ ولو ٠

ـ يبدو أن الانسان ينس كل شىء عن طريقه بعد ما يسقط فيه ٠ أتعرفين ؟ ٠ يخيل لى أننا لا نسير أبدا ٠ نحن نسقط أقدامنا فى الطريق ، وبعد ذلك يتـولى هو كل شىء ٠ تماما كالذى يسقط يديه فى قبضتى شرطى ليقتاده الى السجن٠

كانت تتأملنى وأنا أتكلم ٠ والابتسامة تغيض تحت وقع الكلمات ٠ وبعد أن صمت، كان وجهها يبدو كما لو لم تعبره طوال عمره بسمة واحدة ٠ بدا قاحلا لدرجة الفزع ٠ ولما حدقت فى عينيها ولم يسطع شىء ، شددت أصابعى على أصابعها وحاولت أن أبتسم لها ٠ شدت هى الأخرى على أصابعى وظلت تحتويها فى صمت ٠ رجوتها :

ـ لا داعى لأن نظل فى الحزن ٠

ـ للأسف ، أننا لا نستطيع الفرار ، رغم رغبتى فى العطاء ٠

ـ ذلك كان قبل أن يجد كل منا الآخر ٠ وأنت معى الآن ٠

ـ اذا فأنت فرح بى ؟

ـ أكثر من أى شىء آخر فى العالم !

نبتت البسمة ونورت فى وجهها ثانية وهى تعتصر أصابعى بفرح ظل يسطع شاسعا أمامنا حتى دخلنا الغرفة ٠ وأغلقت بيدها الباب علينا فلم أعد أراها ، بل أحسها فى كل العتمة حولى٠

وعندما تنفستها فى العتمة أحسست بالغرفة حولى وهى تستحيل الى امرأة ، كانت رائحتها قوية ، ولم تكن رائحة زهور من نوع واحد ٠ بل رائحة حقل تتنفس فيه أعداد هائلة من الزهور المختلفة ، تتمطى متراخية على الأشياء الساكنة فتجعلها تفقد جمودها وتبدأ فى التقلب والحركة



والتنفس لتحيطنى بها ٠ ورأيت الأثاث لأول مرة يلمع فى العتمة ٠ لمعانا قاسيا كما لو كان ينطلق من عينين تعـانيان الرغبة التى تتقافز أمام رغبة الرغبة وهى تقترب ، ويقترب نوالها ٠ وأحاطت ظهرى بذراعها وهى تسألنى :

ـ أأنت تحيا دائما وحدك ؟

تذكرت كل ماضى وقلت لها : نعم ٠

ـ منذ زمن طويل ؟

عدت أتذكر ولما لم أجد شيئا مخالفا أحببتها: نعم منذ ولدت ٠

صـعدت ذراعها الى كتفى وراحة يدها تنفرد بكل اتسـاعها لتضمنى اليهـا ثم قبلت جانب جبهتى ٠

أحسست باستدارتى شفتيها وهمـا تلسعان جبهتى فأحسست بساقها تلتصق لدرجة اللسع بسـاقى ، والدفء ينتشر غزيرا من خلال ساقها وحضنها الى أرجاء جسدى ، وعندما أدارت رأسى لهـا وقبلتنى فى فمى أحسست بالرغبة تفز وتنتصب وتبـدأ فى المواء ٠ ولما أعادت قبلتها لفمى لفتـرة أطول احتويت رأسـها بين ذراعى وهمست لها بخجل :

ـ اننى أريدك ٠

ضحكت ٠

وخفت العتمة ولم تعد سـتارا يمنـع الرؤية عندما كانت تتعرى ٠ وكنت أرقبها وأنا أرتجف وهى منحنيـة تخلـع حذاءها ، ثم تعرى ركبتيها وتبدأ تفرد ذراعيها نازعة فردتى الجورب القاتم الطويل ٠ ورأيت ساقها بكاملها وهى تنطلق حرة فى العتمة الخفيفة ٠ وكجمرة تشتعل كانت حية واعية وليست خجلة أبدا ، بل بدت كما لو أنها رمقتنى وابتسمت لحظة أن تعرت !٠

وجعلت قطع الملابس تتساقط على الفراش ببطء وتتكور فارغة ضئيلة فوق ذاتها تاركة عريا طاغيا يتمطى وينتصب فـوق الفراش ، ويدير رأسه نحـوى ثم يسـكن لبرهة وأسـمعها من فوقه تدعونى ٠

تنبهت فجأة الى ملابسى ورأيتها كما لو أننى أرتديها هكذا للمرة الاولى ٠ بلا معنى كملابس المهرجين ٠ ابتعدت فى الركن جاعلا بينى وبينها مقعدا عاليا ٠ ثم أدرت ظهرى وجعلت أخلع كل اللفائف التى اخفى بداخلها عريى بلا جدوى ٠ وأحس بكل قطعة من الثياب ألقى بها على المقعد بأننى أتخفف من طقوس زائفة ٠ وعندما استدرت لأخطو نحوها ، عريا لعرى ، كان صـوت الرغبة قـد استحال صراخا دائمـا ، وتلاشت الغرفة بكاملها ليبقى صوت الرغبة والعرى الرحب المنتظر باتساع الفراش ٠ وصـوتها المستلقى على ظهره يرفع رأسه بجدائل شعره المنسدلة الطويلة فوق الوسادة ويهتف بى ٠

ورأيت البـحر خلفى ٠ كانت الغرفة موصدة والزجاج الضبابى يمنع الرؤية ، لكنه كان خلفى، وخلف النافذة ، وخلف الغرفة كلها ٠

ـ تعال !

بدأت أسمعه خلفنـا ٠ كانت الجيـاد تركض وصـوت سنابكها يتناثر من أرض الشـوارع الصـخرية ليندفع فى أقواس هائلة مصطدما بزجاج النافذة ٠ وأحسست بالخوف من أن يعود الرعب يحتلنى من كل مايطاردنا بالعذاب، ونهرب

منه صــوب الكهوف ، لـكني سمعتها وصوتها العارى يتدثر بالاغراء والدهشة :

ـ لماذا لا تأتى ؟!

قفزت الرغبة عمياء تتعثر فى أشياء الغرفة . والعرى الممـــدود الذراعين قاهر تكتنفه الظـلال لكنها لا تخفيه ، بل لا تملك أن تغزوه . يتمطى فى غموض يعمى ، ورغبتى العمياء تصرخ فى وجه الصمت المســـتلقى بطول العمر ، وأيدى الرغبة لا ترى أبواب الدخول . والعرى يسطع فى الظل بابتســـامة عارية بلا خجـل ، وأبـواب محطمة المزاليج ، ويهتز بصوت السؤال : «لماذا لا تأتى؟!»

وقبل أن تصرخ الرغبة فى اتجاه انصوت كان ظهرى مفتـــوحا ، وصوت البحر يتدفق بالرياح مجتـاحا فى موجة خاطفة بأضواء ماتت من طول مالبثت بالقاع كل نصاعة الشاطىء القريب ثم ناكصا فى جذر وحشى . وبين الميـــاه السوداء رأيت جسدى يسقط فى البحر ويهبط حتى تهبط أطرافى المشرعة وهى تلوح طلبا للنجاة . «لاتخف»، سمعتها وهى تمد ذراعيها العاريين حول عنقى . تنفست عينـــاى فرأيت وجههـا يحمل وجهى ، والابتســـامة العارية عادت تتدثر بالصـــمت تحت عينين مغمضتين كى تريانى أكثـر ، وأصــــابعها العشر تزحف فى خطى دافئة بحثا عنى ، وعندما تعبت رجتنى بحزن :

ـ قل لى من أنت حتى أدعوك باسمك .

وانطلق الحزن من شـــفتيها الى صـــدرى . وجاهدت أن أذكر اسمى فمـا وجدت . يوما ما ألصقوا بى اسما لا أذكره ، وفيه أب لم أره حتى الآن ، وعندما سألتهم عما اذا كانت لى أم أم لا ، شـحبت وجوههم وقالوا كلاما لم أفهمه فآثرت الصمت ، ولـما أعادت السؤال سألتها بحزن أن تعطينى اسما .

ـ وأين اسمك ؟

ـ فقدته لأنه لم يكن لى . كان هبة الغرباء ، ولذلك لم أحبه ، وها أنا كما ترين أحيا عاريا منه

ضمتنى أكثر فامتد العرى بطول جســـدى . وبطول جسدى شممت العطر الغائب . كان ينضح وينتشر كالمساء ببطء ، ويتوهج مع الوجه الذى يعانقنى وينحنى على وجهى بخوف :

ـ سأسميك « حبيبى » .

لمعت « حبيبى » ناصـعة البيـــاض ، والمرأة البيضاء تنشر جدائلها وتجرى حافية القدمين على الرمال الساخنة فى اتجاهى بالبـــحر ، والصغير يزحف بفرح منحدرا من فـــوق الرمال نحوى فى المـــاء وأنا أضحك له وأقول : تعال . وضحكته تتسع لى . كان صغيرا وحلوا ، أجمل من الدمى التى يلعب بها أطفال جاءهم بها آباؤهم . وكنت ذاهبا اليه لكى آخذه فى الماء لنلعب معا ، عندما انحنت فوقنا نحن الاثنين وصرخت : حبيبى !. وفجأة كان يتأرجح بين يديها وراحتاه الصغيرتان ملوثتـــان بالرمال المبتلة ، ولم أكد أفهم شيئا والمربية تسرع نحوى . ضحكت لها ، واذا بوجهى يشـــتعل بالألم من صفقتين وذراعى يصرخ من قرصتها . احتضنت ذراعى وأنا أتألم ونظرت فى وجهها بتساؤل تغمره الدهشة فسبتنى . احمر وجه المرأة البيضـــاء ، أزاحت الصغير على ذراع واحد ثم مدت يدها الكبيرة البيضـــاء بسرعة ومســـحت وجهى وأحاطتنى بهـــا بينما تنحنى لتقبلنى . ورأيت الدموع تبرق فى عينيها فدفنت رأسى فى صدرها وانخرطت فى البـــكاء . كان العطر ينفـذ من صدرها ويحتضن وجهى هامسا بصوت مبحوح : يا حبيبى !. وراحة يدها تضغط بحنو على ذراعى وتزيل الألم . لكن المربية مدت يدها كمخلب حدأه وانتزعتنى من المرأة البيضـــاء والصغير يضحك لى . شدتنى ثم أمرتنا ، أنا وكل الأولاد بالابتعاد ، وتقدمتنا فسرنا وراءها ، بعيدا بعيدا عن العطر حتى افتقدته . لكنه عاد الليلة يحتضن رأسى وصدرى وذراعى وساقى، وابتسمت لها بحزن فقبلتنى فى فمى ونشرت أذرعتها حولى ورجتنى أن أسميها : «حبيبتى» . تأملت عينيها طويلا وهما تومضان لى والفرح تائه فى سمائهما أيضا . شعرت بالأسف لها وابتسمت . ضمتنى وظلت ترمقنى طويلا ثم انهـــالت تقبلنى فـــوق جبينى ، وفوق خدى ، وفى فمى ، وعيونها تسبح فى الدموع وترجونى أن أضـــحك أن أفرح أن آخذها أن أعطيها أن أتمنى أية أمنية .

وتفتـــحت بين يدى : رحبة الصـــدر والأبواب والطرقات ، وصوتها الساكن فى حضنى ينسكب فى داخلى بالنداء من كل أرجائها ، وظلالها الرطبة الساكنة أمام الابواب والمنعطفات وفى الطريق الى الداخل ، تعطى وعدا بانتهـــاء التخبط الذى كاد أن يحرق العمر فى التـــجوال أملا فى العثور . واحتويتها بين ذراعى بجسارة الموغل فى المجهول، راغبـا فى الولوج الى حيث أجد وجهـــا لرغبتى المقطوعة الرأس . والتفتت بعنقها نحوى بسرعة وطوحت بجدائلها فانهمرت الخصـــلات الطويلة تغرق رأسى بظلال ينزلق فوقها الضوء ، ولما جعلت ملامح كل منـــا تلتصق وتغوص بملامح الآخر ، وأخذنا نتبادل التنفس أدركنا بتغير ايقاع النبض أن كلا منا بدأ ينساب دافعا كيانه نحو ذاته فى الآخر .

من أين أنت ؟

ومن أين أنت ؟

وكيف لم تلتـــق الخطا منـــذ السـقوط فى الوجود ؟! .



ولكم ضلت الخطا منذ الايام الاولى البعيدة : كنا كثيرين جدا ، ونحيا معا ، وكنا متقاربين في العمر ونرتدى أردية من نوع واحد · ونتناول طعاما واحدا · والتي تنام في غرفة مجاورة بالليل هي التي بدأت تعلمنا الكتابة بالنهار · وكنا أبرياء حتى عرفنا الكتابة ، أبرياء في أسرتنا ، وغرفنا ، والفناء المحاط بسور عال به باب لايفتح الا عندما يسمحون لنا بالخروج الى البحر ·

ولم نكن نعترض على أى شيء لأنه لم يكن ثمة احساس ضد أو مع الاشياء أو الاشخاص · حتى جاءتنا المربية متجهمه ، كما لو كانت مرغمة على ما سوف تقوم به من أجلنا ، وأخذت تخط على لوح خشبي أسود خطوطا جيرية · كانت الخطوط في أول الأمر تأخذ أشكالا مسلية ، شكل العصى ، والآنية ، والحبال الملتوية ، والبسياط المعقودة الطرف ، والسكاكين ، ومناجل الحصاد · وأمرتنا أن نصيح وراءها : ألف ، باء ···· وبالليل كانت تغمرنا سعادة جديدة طارئة · وفي الايام التالية صحنا وراءها : أم · أب · أخ · أرض · سماء · اله · كنا قد عرفنا الحروف ورددنا الكلمات ، لكنا سألنا عما تعنيه الكلمات· ماطلتنا في البداية ثم جعلت تكلمنا عن أشياء لا نفهمها· ومن المعاملة القاسية التي كانت تعاملنا بها بعد كل سؤال ، أحسسنا أننا ننزع رغما عنا براءتنا ونفقدها ونحن لا نجد مفرا من أن نرقب الكلمات: كيف تتكون وتوجد وما الذي تعنيه ؟

وأمسى الليل كلما جاء يخنقني بالظلمة ، وأحسست أننا مكدسون في غرفنا خلف أبواب مغلقة حتى لا نرى ما تخفيه المربية عنا · وأن النسوة اللاتي كن يمررن من تحت النوافذ ويلوحن لنا بعدما يتوقفن قليلا ويقذفن لنا بقطع الحلوى الصغيرة ، لا بد يعرفن سر تلك الكلمات·

وفي أحد الايام جمعتنا المربية وسط الفناء ثم سارت بنا حيث الباب الذى انتظرنا أمامه حتى انفتح فرأينا الشارع والنسوة والرجال والاطفال وهم ينطلقون في كل اتجاه، ويتكلمون ويصمتون ويبكون ويضحكون ويسيرون ويتوقفون حسبما يريدون هم ، وليس حسبما تريد المربية · ظللنا نسير بجوار الحائط من الخارج حتى شريط الترام ، وقفنا متماسكين بالايدى حتى مر ثم واصلنا السير حتى رأينا البحر ومشينا بازائه حتى هبطنا فوق الرمال الممتدة الناصعة · وحدث أن وجدت المرأة التي كانت تقذف لى بالحلوى من النافذة وهي تسير قبالتنا من عند موقف الترام· ثم تستريح على أحد مقاعد البحر القريبة منا ونحن نلعب · لوحت لى بيدها فذهبت ناحيتها ووقفت أمامها · فتحت حقيبة يدها وأخرجت منها قطعة كبيرة من الحلوى · تلفتحوالى فوجدت المربية لا تراني · مددت يدى وأخذتها منها · قالت لى : « كلها حتى لا يخطفوها منك» · فبدأت أكلها ببطء · سألتني عن اسمى فأجبتها · ابتسمت بحزن فظللت أنظر الى حزنها وتوقفت عن الأكل ·· قالت لى : «كل ياحبيبى» فعدت آكل، ولكنها أصبحت غير حلوة · نظرت لى فدفعت بالجزء المتبقى في فمى حتى لا تعود الى الحزن مرة أخرى ، مسحت شعرى وربتت على وقالت وهى تبتسم لى : «رح والعب معهم حتى لا تضربك» · قلت لها أنها ضربتني بالأمس · هزت رأسها بشدة وسألتني لماذا·قلت لها لأنني لم أفهم كلمة «أمى» · شحب وجهها ثم احمر فجأة · وفتحت حقيبتها وتناولت منها المنديل ثم جعلت تمسح أنفها الصغير وبعدها مسحت عينيها بسرعة · دهشت وسألتها ان كانت تعرف أمى · قالت لى ان أمك حلوة جدا ، فسألتها أين هي ؟ · وهل تلبس مثلها هكذا ؟ وهل معها حلوى ؟ · هزت رأسها نحو الارض وعاد المنديل يمسح أنفها الصغير ثم عينيها المبتلتين بسرعة ·

ارتعدت مع الصوت الذى اخترق رأسي من الخلف مناديا على بحدة فالتفت الى المربية ثم أدرت رأسي اليها هي قبل أن أمضى فانحنت على وقبلتني بسرعة·وقبل أن تبتعد سألتها بخوف : « متى ستأتى أمى ؟ » · فلوحت لى وقالت أنها لا بد ستأتى اليك ·



وتكومنا مـــع غروب الشمس وعـدنا نقطـع الطريق فى طابور طويل حيث ننفـذ من الباب الضيق الى الفناء الكئيب الى الغرفة والليل خلف البـــاب المغلق • همست للراقد بجوارى : ان (أمنا) ســـوف تجىء • برقت عيناه وسألنى : متى ؟؟ ولماسمعنا الآخرون غادروا الاسرة وتكوموا حولى فجعلت أحكى لهم عن (أمنا) التى سوف تأتى ومعها كل ما نحلم به من أشياء حلوة ، ولاتضربنا أبدا! وهى تكتب لنا كلمة «أمى» • فرحوا كلهم ، وبدأ كل منهم يحـــكى عما سيطلبه منهـا عندما تأتى لدرجة أن أحدنا أسرع عندما فتـــح الباب وأطلت منه المربية فسـألها بفرح : هل حقـا ان أمنا ســـوف تجىء ؟ اكفهر وجههـا فجأة كيوم عاصف وســألته وهى تهـــدده عمن قال ذلك ، فأشار الى • جريت محاولا أن أختبىء فى الركن، لكنها جرت خلفى وانقضت على وظلت تضربنىعلى وجهى وعينى وفمى كثـــيرا • وأصابنى الرعب والحزن وأنا أحس بالجدران خلفى جامدة لاتسمح لى بالاحتماء بها • ولم أجرؤ على البكاء الا بعدما خرجت وأغلقت علينا الباب • استسلمت للبكاء وأنا أدعوك يا أمى • وفى جوف الليل ، وكلهم نائمـــون مع أحلامهم المفزعة حولى كنت أنصت تجاه البحر آملا فى سماع صوتك • لكن البحر كان يصيح بخشـــونة على البعد دون أن يجعلنى أسمع صوتك • وفكرت فى أن الابواب المغلقة هى التى تخيفك وتحول بينك وبين أن تأتى • وأن من الأجدى أن أظل أنتظرك عند البحر حتى تأتى

وبت الليلة التـالية كلها أنتظرك تحت أحد كراسى البحر حتى غلبنى النوم •

ورأيت البحر وهو حولى تماما بلا ســـماء أو ارض ، وجسدى يتجول فى الدفء بلا خوف من أى كائن أو أى حدث • ولم يكن يعذبنى التفكير فى الطعام ، أو الاحتماء أو أية رغبة أخرى • كان البـحر الدافىء يعطينى كل حاجتى بلا ضجة • وجسدى يتبادل والمياه التموج والفرح الســاكن وفجأة أحسست بغضب البحر والأمواج تتنكر لى وتدفع بى الى عالم مختلف • كانت قسوة قبضة طاغية تدهمنى وهى تحيطنى ثم تجـذبنى بشدة نحو مواجهــة الموت • صرخت والموت يندفع مع الهواء الى داخل كالنصل الحاد غائصا بأكمله فى الصدر ليبدأ حياته هو • وجسدى تؤذيه الرمال فى السكون والحركة • ولما فتحت عينى لم أر سوى دائرة الزرقة الصدئة الممتدة فوقى • وتلك الرمال القـــاسية تحتى ، وصرخاتى تستمر ثـم تنتهى ولا شىء يعيدنى للبحر الدافىء • وبدأت تلفحنى رياح البحر الباردة وتستحيل الى سياط حول جسدى الموغل فى الضآلة والطراوة •

« ما أقسى رياح البحر الباردة ! »

كنت ارتجف بها وهى ترتجف بين يدى رغم العرق الذى يغمرنا معا والعذاب يحتل ملامحها حتى أتخذ وجهها شكل العذاب ، ومع ذلك لم تطلب منى أن أصمت • فقط ظلت مغمضة العينين ، تجاهد فى دأب لاحتوائى بلا جدوى • سألتهـــا أن نكف عن هذا العذاب فاحتضنت رأسى بقوة وجعلت تقبل شعرى ووجهى وكتفى هاتفة بى أن أغوص فى كل جسدها برغم أى شىء ، وهى تبكى وترتجف •

« ما أقسى رياح البحر الباردة ! »

شددت عليها ذراعى واحتضنتها أكثر محاولا أن أغطى كل جسدها حتى أقيهـا برودة الرياح التى تعربد فى داخلى ، ولما لم أنجح مســـحت خدى بشفتيها بامتنان صامت ثم رفعت صدرها فأحاط بعنقى تماما وعنقها ينحنى على ، وجدائل الشعر الطويلة الساكنة تتموج لامعة حول رأسى، واســتبد بى الحلم الذى انتظرت فيه أمى تحت كرسى البحر ولم أرها الا بعد أن أطحت بقشرتى الجـامدة وتدفقت بكل ما يصخب فى داخلى من عطش نحو النبع الذى أريده •

هويت مرتميا على جفـــاف الرمال ، وأخذت أزحف ملتمسا فى الجدب آثار القـــدمين اللتين قذفتا بى بجوار البحر وتاهتا عنى • وفى الطريق كان العالم قاسى اللفح ، والأصوات التى تنطلق باليأس من استعادة ما فقدته فى الجدب المحيط تعلو وتنخفض قبلـما يزحف من داخلهـم الموت ويلتف حولهم ويضـاجعهم فيرتعـدون بعنف ثم يصمتون وعيـــونهم الميتة تملؤها الدهشة التى يمتصـــها الرماد ببرود • وكلـــما ترامت الى الصرخات أسرعت بالزحف متلمسا الأثر المفقود

وسط جفاف لا يحد · لو كان خارجي فقط لما أحسست كل هذا الرعب ، ولكنه يجتاح داخلي بسطوة جليد يجمد أي نبت يرغب في الحياة ، وأعضائي تكاد تتوقف عن الحركة ، لكني زحفت للمرة الاخيرة دافعا بكل ما تبقى في من قوة حتى صعدت المرتفع الاخير وبدأت أهوى ببطء نحو ما بدا حافلا بأضواء الموجات العذبة وسط الجفاف · وصوتها العميق ينفذ الى داخلي بنداء دائب لتائه عنها تدعوه بحنين يحترق، وأنا أهوى نحوها مسرعا ، باسطا ذراعى نحو صوت النبع·

احتضنته وفتحت فمي الجاف، ولما ذقت الطعم المفقود الموغل في القدم ، أخذت أعب بلا توقف وهي تبتسم لى ، وفمي يطبق على شفاه الثدى الضخم الذى تكور وأخذ يتسع أمام عينى الملتصقتين به حتى أصبح هو كل ما يمكنني أن أراه ، وأحسست بأذرعتها وهي تحتضن رأسى نحوها بكل ما يستطيع الصدر أن يطيقه، وذقنها بعنف وأصابعها تتخلل شعرى وتضغط رأسى يتحسس رأسى ويحكم الصاقها بالثدى الذى تضخم وبدا كما لو أن خيوطا من الدفء الحلو تدفق لى منه ، ومع ارتعاشتها الهائلة سمعتها من خلال الثدى وهي تنتحب وتقبلنى · ومددت ذراعى ببطء وشددت الغطاء فوق جسدها من أسفل حتى أعلى البطن · · · · · · · · · ·

· · · · · · · · · · وحركة التنفس الذى بدأ ينتظم منا معا كما لو كان صادرا عن كائن واحد ، وغصت خلف الرغبة واذا بى للمرة الأولى أرى وجه رغبتي ، يتخايل مهتزا قادما ، وهي تدفع نحوى بالموجات وتهدهدنى بفرح كأنه يأتيها منى ، وجسدها باتساع الموجات وأنا أستسلم له وأزحف محتميا بداخله ، واحتضنتني موجات العطاء فانقطع العطش ، وأحسست كم هي قادرة ، ممتدة حولى باتساع شاسع لا تحده الزرقة الدائرة التى بدأت تزهر فوقنا · وأنها أمن لا ينفد ، وأنني في صدرها أملك كل شيء ، وأعرف فجأة أسرار الكلمات المجهولة التى استحالت أمامى باهرة الوضوح كنهار حقيقى · ومع الرى ، كان زمنى يتفجر بالاخضرار ، وكل جدب الماضى ينتفى تحت التدفق الطويل المستمر ، والخضرة تزحف أكثر اسراعا من أية رياح نارية ، وداخلى يسطع بالاضواء كلها ، وبهجة لا تحد وأنا أرى كل هذا العالم الجديد وأستلقى مسندا ظهرى على الصدر الأم مواجها العالم بلا خوف · وتطلعت الى وجهها الكبير الذى يطل على ورأسى الصغير يستريح على صدرها العريض ورجوتها : « الطرقات متوحشة يا أماه ، ولا أحد غيرك مد لى يدا في هذا الليل البارد الملىء بالظلمة ، ودعانى لأحتمى بحوائطه ولو لسياعة الليل ، وكلهم أنكروك لما سألتهم عنك » · وقبلتها : « لا تتركينى ثانية يا أماه !»· ابتسمت وقبلتني كثيرا وهي تقطع القبلات بغمغمة حبيبه : « أبدا لن أتركك ! » ·

وسكنت اليها وأنا لا أحس منها غير الصدق، وفوقنا يرف صمت هادىء ، ملىء بالاشياء الحلوة التى تعطى وتؤخذ بلا حاجة الى سؤالها · واستمر ذلك كالحلم الذى نطالع فيه وجها كالأبد · ثم اذا بكل ذلك يتوقف فجأة في سقوط مفاجىء ، والصمت يطلق صرخة فوق الخضرة التى أخذت تحترق ، والنبع الذى غاضت منه المياه فجأة وفوهته تتلظى تحت الجفاف الحارق · ورأيت أمى وهى متشحة بالسواد ، وانا أتأرجح على ذراعيها وهي تجرى ، والرعب يشلنى فلا أكاد أصرخ · والغبار يتصاعد من تحت فرارنا ، وغبارا هائلا يأتى من بعيد ، مليئا بالوعيد والصيحات ، والانفجارات التى تجىء من ناحية البحر ، والسنابك الغازية من الصحارى المجدبة، واللهيب يتساقط من كل صوب ، وعيناها اللتان تجريان بى تعكسان كل ما يحدث وتتأرجحان بفزع وأنا أسقط فجأة من بين يديها الى جانب أحد كراسى البحر ، وهي لا تملك حتى أن تقبلنى للمرة الاخيرة ·



وسمعت حفيف ثوبها الأسود يبتعد ، وكل ما كانت تخاف منه يطبق على كل شبر حولى • وبدأت أختنق بالهزيمة ، وأحسست بعرينا المهان وأنا أصارع الاختناق • وتلقيت فى ذهول صامت ما صفعنى :

كنا هامدين والبرودة رغم العرق تبـدأ فى الزحف الى جلدنا ، ثم تستـمر فى زحفها الى الداخل ، وجسدها الذى كنت قد شددت الغطاء عليه حتى منتصفه قد عاد عاريا عريا يثير الرثاء• والثدى متـدل بلون قاتم ، وعلامتـان زرقاوان تحيطان بحلمتـه التى ذبلت وانـكمشت وبدت كزائدة آن لها أن تتلاشى • وعندما رفعت وجهى الى وجهها هزنى ما ووجهت به ، وملامحها القاتمة متراخية فى اليأس كما لو كانت خطوطا على الرمال المبتلة قـد دهمتها موجة وانحسرت ، وخطان من الدموع ما زالا لما يجفا بعد وعيناها معلقتان بلا مبالاة على نافذة البحر • وليس فى داخلهما أى أمل فى شئ • ولا خوف من شئ ، كما لو كانتا قد سقطتا فجاة ومنذ لحظات فى الدهشة ، لهذا العالم الذى لا يسمح لأحد بفهم عبثه •

وأطلت التحديق حيث كانت تشخص ببصرها ، والنـافذة الضيقة تبدو كما لو أحدثتها ضربات سكين مخمور فى الجـدار ، فاضحة فى وجودها كجرح غائر ومفاجىء امتد حتى النخاع ، وموجات البحر فى حركتها اللامجدية تقوم بدور غامض تحت الدائرة الصـدئة • والدخان البعيد علامة قصيرة العمر على رحلة وهمية تحدث دائما محفوفة فى كل لحظة بمخاطر الهزيمة • وظللت هكذا حتى استحالت النافذة الى رسم أبله •

أدرت وجهى بتساؤل نحوها • أمالت وجهها نحوى والتقت عيوننا ببطء أكثر وسكنت جميعها فى لحظة واحدة ولم نجرؤ فبدأت عيوننا تهتز وتتأرجح وتصنع دوائراً لا تلتقى • ظل ذلك حتى اصطادت عيناى عينيها وظلتا ممسكتان بهما • حاولت عيناها ان تطيرا لكنهما يئستا ، فاستسلمتا لى • ظللت محدقا فيهما محاولا أن أعثر على خطأ واحد • لم تكن ثمة أخطاء • ليس سوى مايهتز من بقايا الوهم طافيا على السطح وتدفعه الرياح نحو مصـائد الرمال كى يقع ويجف ويتطاير فاقداً حتى ذكرى وجـوده • وتحت كل ذلك لا يرقد فى القـاع سـوى الرمال البنية والمياه المالحة تعوم فى حفرتين فى وجهها قريبتين من عينى •

وفكرت أن يوما ما ستهب الرياح من ناحية البحر حاملة أطنانا من العواصف الترابية وتظل تدوم وتردم مياهها ومياهى ، ولا يبقى من كل عذابنا سوى مخلفات العـذاب : الجماجم التى تمارس نوعا غريبا من الحكمة : ألا تفصح هى الاخرى عن أى شئ مما كان يجرى فى هذا الزمن الذى نفقد فيه كل ما كنا نملكه ، بل حتى مالا نملكه ، تاركة الحيرة ازاء الصمت ، لكنه صمت يصفع صمتا آخر يحيط بنا وتولد فى جوفه كل عذاباتنا دون أن يأبه لها ، أو حتى يذكرها •

وشدنى استلقاؤها فى كل هذه التعاسة التى تحيط بنا ، وندركها فى صمت الى أن أشد على وجهى ابتسامة لها • طرفت عيناها ولم تبتسم• شـددت الغطاء عليها حتى الوسط ، ثم مددت راحتى واحتضنت رأسـها وقبلت الشعر الطويل المهشم المتناثر حول الوجه ، والعطر مازال يحلق فوقه كذكرى بعيدة تقاوم • قبلت جبينها وخديها والثدى ، حيث ترقد العلامات الزرقاء القاسية ، فانتفضت وشرعت تنتحب • احتضنتها أكثر وهى ترتجف ، وخيط من النيران يزحف من داخلى الى غصة فى حلقى ، وهى ضئيلة بين ذراعى لا نملك الا ثديين فارغين ، ونافذة كانت وما تزال قدرها التعس ، وان لم تكن أكثر تعاسة من أداتى التى لا تجدى ازاء كل هذه التعاسة التى أخوض فيها منذ السقوط •

وسحقنى الادراك بأن لا شئ يحيا بهذا النهار• لما سطع فجأة رأيت رغبتى وهى تظلل عينيها ثم تيأس فتغمضهما وتظل تنكمش حتى تدخل تماما فى الظل بجـانب الاعمدة الوهمية التى تتداعى للسـقوط فى أية لحظة • أدركت الرغبة ذلك فلم تجاهد لكى تدفع ما سوف يحدث ، وكمنت فى الظل تواجه النهار الكاذب بكل ما يحفل به من أصـوات ليست لأصـحابها ، وحركة لا تجهل الشلل الذى يتمدد فيهـا فتتراقص ليطوح بها العجز على أحد جانبى الطريق الـذى لم يكن له وجـود ، والذى صنعته خطانا التائهة فبدأ من لا شئ لينتهى عند اللاشىء ورغبات أخرى غيرها تولد بجوار البحر وتعود لتموت بجوار البحر أيضـا • وكل ما يحدث بين الميلاد والموت هو ما يغلفه هذا النهـار المزيف بالحركة والالوان والأصوات• وشيئا فشيئا آثرت رغبتى الصمت• كثيرا ما كنـا نتـحدث قبل ذلك عن المخاوف والأحلام ، ما عانيناه بالأمس وما سنصنعه غدا ، وكثيرا ما دفعت بى الرغبـة للتجوال فى شوارع المدينة محـاولا أن أعثر على طريق لا ينتهى فى البحر حيث كانت الرياح تثير عذابها ، بحثا عن

مرآة . وها أنذا أجدها تكمن فى النهاية بجوار أعمدتى فى الظل ، وكل المرايا تبدو بجوارها كذكرى مهشمة أزاحتها الى جوار الاعمدة .

وفى يوم سألتنى الرغبة أين ذهبت المرآة . لم أحر جوابا . فأنا نفسى لا أعرف أين ذهبت ، ولا من أين جاءت ، ولا حتى من كانت ، وأشارت نحو دائرة الزرقة الصدئة التى لا يعرف أحد منذ متى وهى مغرقة فى هذا الصمت والصدأ . ولم أفهم اشارتها . ابتسمت وقالت لى أتذكر يوم أزهرت ؟ . قلت لهـا اننى أذكر ، ولم أزد . جعلت البسمة تشحب شيئا فشيئا . فهمت أنها تود لو تزهر ثانية . وخشيت أن أقول لها أنها طوال عمرها هكذا ، وأنها لم تزهر مطلقا . وأن داخلنا هو الذى أزهر بالوهم ، لكنها كانت كما أعرفها ، تكره الكلام ، وتكتفى بما تراه فقط .

وحدث فجأة أن انهارت منى ، تمددت بجوار الأعمدة وأخذت تهذى . وتحكى بصوت عال عن الماضى ، وتكلمت كثيرا عن المجد الذى تذكره فى صباها وسط أهلها ، وصرخت ثم انخرطت طويلا فى البكاء . وفجأة امتدت راحتاها بأصابعها العجفاء وقبضت على ذراعى بعنف فولاذى وهتفت:

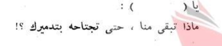
ـ أمى . اذهب وأتنى بها قبلما أموت .

ذهلت ، وخشيت أن تكون قد فقدت وعيها فى النهاية لتطلب منى هذا المطلب الغريب . قلت لها اننى لا أعرف أين هى فصرخت فى وجهى ثم عادت تنتحب وتقبل يدى بينما تغمغم :

ـ سأموت الليلة . ولا أريد أن أموت دون أن أراها .

وجعلت شفاهها ترتجف دون أن تنطق . أحسست بالحزن يساقط ثقيلا فى داخلى . ولم أملك أن أتكلم وحتى لو استطعت فما كنت سأتكلم . يبدو أننى أصبحت مثلها مجبرا على أن أؤمن بألا جدوى من الكلمات . وعرفت كم من العذاب يواجه الانسان عندما يواجه ما لا تحتويه الكلمات . وفكرت طويلا ودمرتنى كل الطرق اللامجدية وفى النهاية انخرطت أنا الآخر فى البكاء . انحنيت لأحتويها فى حضنى فى لحظاتها الاخيرة وأقبلها ، لكنى انتبهت الى أنها مقطوعة الرأس ، ولذلك لم أجد وجهها لأقبله . وألح الصوت العديم الملامح ، وخرجت عارى القدمين الى شوارع المدينة التى تنتهى جميعها فى البحر وتظللها زرقة صدئة صامتة ، وبيوتها كلها موصدة الابواب ، تنفث البرودة والظلمة كمدينه موتى . ظللت أقطعها من البحر الى البحر فى كل الاتجاهات ، وحنينى يطغى اليها ، والخوف من أن تموت يجعلنى أسرع بالخطى اللامجدية حتى غمرنى العرق وجف حلقى وبدأت أحترق فىجحيم العطش المستعر وأنا أفكر بصعوبة : « اما أنها ماتت منذ زمن طويل ، وربما بعد الميلاد مباشرة، أو أنها تضاجع هذه الليلة واحدا ككل الذين ضاجعتهم طوال عمرها وهو يكذب عليها الآن فى كل ما يقوله عما سوف يمنحها من مجد » .

وارتعشت خطاى ، وسقطت عند البحر .



يا ( ) :

ماذا تبقى منا ، حتى تجتاحه بتدميرك ؟!



عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل

مولد الذي يُنتظر

.. شاهدنا لك ياجرجاوى

رددت جموع العميان ومكسورى القلب الهتاف. أما الممسوسون . من جلسوا هناك تحت قبة الكنيسة التى تحتضن صورة يسوع وهو على صدر أمه . احتسبت أنفاسهم وتسمرت عيونهم الى السقف .

فى لحظات التجلى . رنا الجميع . بقلوب مشوقه الى بطن القبه المجوف لعلها تلد ثانية شهيد الوثنية الذى يمرق فى لباس الحرب . محوطا بالضياء . وبيده حربة يغرسها فى رأس التنين المرتعب، عند قوائم فرسه الأشهب .. زعق صوت لم يخف ايمانه .

– يا .. بطل .

أضاف الرجل كث اللحية بعد أن دس زجاجة النبيذ فى جيب بنطاله الخلفى :

– يا جيفارا .

– من ؟

لم يجب كث اللحية على الصوت الوحيد الواعى الذى راح يسأل فى المولد . لأن سيدة مفلوجة جاءت من البرارى محمولة بايمانها على أعناق أولادها . دفعوه أمامهم .

(.. أعدوا طريق الرب) ..

قال الشمامسة وبين أيديهم صناجات نحاسية يقرعونها ..

ارتعشت لحية القسيس وهو يصلى فى أذن امرأة مسجاة على حصير :

اذا خرجت . يا شيطان . من جسدها الطاهر .. لن أقتلك .

شهقت المرأة تلوى فيها شيطانها الذى ينهل من النبع .. القسيس يعد بأنه لن يقتله .. لماذا لم ينشب أظافره فيها ويخلصها والعالم من عذاباته ؟ .. دأب بتمتماته أن يقتلع اللئيم من ربقه . لكنه يعود ليسكن مرة أخرى فى ينابيع الانسان الرقراقه .. ولولاك أنت يا مطلق الوجه ما تطوع ابنى فى تلك الحرب .. قالوا أنه اسر ثم أعلنوا فجأة استشهاده . وانت . لم تولد الا يوم استشهادك . فلماذا لم تأت على رأس الجموع وأنت ابنى الحبيب الذى به سررت ؟

فى لحظات افاقته أحس من الواجب عليه أن يقول وأن يتكلم وأن .

كان الكلام يهرب منه . أحيانا . ولا يتسرب الى آذانهم الا هواء دافىء . لفح أنفاسه . غير أنه حينما يستعيد بديهيته . وما يكاد يبدأ بتعرية الأمور حتى يقال عليه سكران .. ضاع بينهم أثناء وعيه وأثناء لا وعيهم .

هللت امرأة حين أخذت تنضو ثيابها لتكشف عن (العلامة) التى بدت كرشاش الزيت فوق قميصها الأبيض . دلالة على أن البطل عادها وتوكيدا بأنها أبلت من مرضها .

– يامار جرجس .. شاهدنا لك .

خرج من بين الجموع الهادرة بصعوبة . وصل الى البوابة الكبيرة – حرر أنفه من رائحة العرق والليمون والسردين . استقبل الفراغ الملون بأعلام المولد . عرج الى غرزة مطلة على البحر . دغدغ الهواء وجهه . طالع صدر جريدته للمرة العشرين . تشربت عيناه صورة من يركب حمارا



وخلفه أتباعه مهلهلى الثياب . صدح وهو يطوى الصحيفة :

ـ لقد ظهر .

بعد أن وضع القهوجى أمامه زجاجة البيره . سأل فى لهفة :

ـ أين ؟

فى أحراش بوليفيا .

افترت شفتا القهوجى عن بسمة غباء . ظهرت خلالهما أسنانه المذهبة .. راح ينفخ فى النار وهو يرص حجرين لبعض الزبائن .. ثمة بعض الفتيان تتوسطهم فتاة .. جذبت الفتاة نفسا طويلا من غابة الجوزه بينما أصابعها تنقر عليها فى رتابه .

ـ مساء السطل .

رد عليها مفتول عضلات الساعدين :

ـ مولد .

ـ صاحبه غائب .

جذبها الذى قال من يدها الى الخارج حتى ابتلعهما الظلام الضارب أطنابه فى الخلاء اللامحدود رعدت الرغبة فى أجساد الآخرين . تموجت فى عيونهم الأضواء . صارت قوس قزح . وأنت يا حبيبا . كنت نضرا . مزهرا . يعبق الربيع بأنفاسك . لكنك .. آه .. قال من لا يعرفه بعد أن جلس بجواره :

ـ أهو أنت ؟ .

دفع أليه الزجاجة وقال :

ـ اشرب .

ـ كافر .

شمر عن أكمامه . بدا مسيحه الموشوم ـ انسانا آخر غير الذى عرفوه ـ فوق صليب يتعذب له :

ـ أنظر ! .. أنا مؤمن .

ـ أعمدت ابنك وهو صغير ؟

هز رأسه نفيا ..

ـ اذن فقد مات كافرا .

ـ لكنه سقط وهو يدافع عن العدل .

ـ تعنى .

ـ أجل .

التفت يمنة ويسره . لم يجد أحدا حواليه . فكر أن يسأل القهوجى عمن كان يحادثه .. بيد أنه لاذ بالصمت خوفا من أن يظن به الظنون . فطلب زجاجة بيرة أخرى .. تناول القهوجى من بين قدميه الزجاجات الفارغة . وضع أمامه واحدة ممتلئة . مرر فوهتها على شفتيه . جز بأسنانه عليها . تجشأ . ثم أحس بالغثيان والرغبة فى البكاء .. أشار القهوجى ناحيته لزبون حين كان يجفف دمعتين انحدرتا على خديه :

ـ مسكين .. مات ابنه فى الحرب .

رد الزبون :

وقعت فى حبائل الخمورجى يا أخ .. ليس هناك أولاد ماتوا ولا حرب ولا أحزان .

وهو يسير الى مكان ما خلف الغرزه .. تلوث قدماه . فك أزرار سرواله. فرج ما بين ساقيه.. رشاش بوله يغمر حذاءه والبدر ، قبالته فى البر الغربى يبدو كمنجل يحصد آلاف النجمات لا يفصله عنه سوى البحر الممدد فى صمت . بينما أصابعه تحك شعر رأسه كأنما تحفر منجما غنيا بالذهب والحجارة .

هنرى مور

ثلاث مقالات فى النحت

ترجمة :
فاروق عبد العزيز



المقالة الاولى

مشهد من النحت

صدر فن النحت اليوناني المتأخر عن فكرة آمن بها فنانوه ايمانا شديدا ، وهى فكرة عبادة المثل أو الشبيه . لقد صبوا جل اهتمامهم على نحت أعمال تمثل الواقع تمثيلا تاما كاملا . وكان اهتمامهم بهذه الفكرة يفوق بكثير ما منحته أمم سابقه عليهم من اهتمام لها . وبعد ذلك وفى عصر النهضة اتجه هـذا العصر بكليته الى بعث المثال اليوناني من مرقده . ومنذ ذلك التاريخ ــ منذ عصر النهضة ــ ظل النحت الاوروبى ، وحتى بداية العصور الحديثة ، رافعا بصره ، متطلعا نحو مثاله اليوناني .

وعلى أعتاب العصر الحديث كان العـالم قد قطع ثلاثين ألفا من السنين منذ بدأ يخرج لنا منحوتاته . وفى عالمنا المعاصر أضحى لدينا ــ نحن وأولئك النحاتين القلائل الذين عاشوا منذ مائة عام او نحو ذلك ــ وبفضل سهولة الاتصال العالمى وامكانية التقارب ــ أضحى لدينا علم بالكثير من آثار هذا التراث العالمى . وبالتالى لم يعد فى امكان معرفتنا بالفن اليوناني ومثاله أن تغبش ابصارنا وتحول بيننا وبين التعرف على الموروث النحتى الذى أبدعته سائر أمم الأرض . بين أيدينا الآن صور فوتوغرافية حية للنحت البالبوليثى والنيوليثى جنبا الى جنب مع النحت السورى والبابلى والمصرى واليونانى المبكر والصينى والاتروسكى والهندى والمايانى والمكسيكى والبيروفى والرومانسكى والبيزنطى والقوطى والزنجى وكذلك صور للنحت فى جزر البحار الجنوبية والنحت الهندى الامريكى فى الشمال ، بأيدينا الآن امثله حيه مصوره يسهل الاطلاع عليها ويمكننا ــ عن طريقها ــ أن نلقى نظرة عالمية شـاملة على التراث النحتى ، نظرة لم تكن ميسورة من قبل بحال .

ولقد كان تحطيم المثال اليوناني ــ وكان هو المثال الأوحد ــ أمام عينى النحات الحديث نقطة تحول عظمى فى تاريخه (هذا فى الوقت الذى كان فيه اتجاه جديد ينمو ويتأصل بأعمال مصورين من أمثال سيزان Cézanne وسوراه Seurat نقطة ابتعثت فيه القدرة على أن يكتشف للمرة الأولى الدلالة الانفعالية الكامنة فى الاشكال بدلا من التسمر أمام قيم تمثيلية مجردة ، لقد وضـعت عنه اصره وحررته حتى استطاع ان يكتشف للمره الأولى كنه مادته التى يتوسل بها فى عمله ، يكتشف أهميتها فى ذاتها . لقد نفخت فيه من روحها كي يفكر فى مادته ، ويخلق فنه بالنحت ، والنحت التلقائى المباشر ، لقد أنارت له السبيل كي يتفهم مادته ، كي

* نشرت لأول مرة بدون عنوان فى « مجلة الرابطة المعمارية » ، مايو ١٩٣٠ .

● تستقبل القاهرة خلال هذا الشهر لأول مرة أعمال النحات البريطاني المعاصر هنري مور بمناسبة عيدها الألفي ... واذ كانت هذه المشاركة في الفية القاهرة تعتبر حدثا فنيا له دلالته ومغزاه الكبير ، فان المجلة تقدم له بثلاث مقالات في النحت كتبهـا هنري مور .. وفيها يتمثل قدر كبير من فلسفته وفكره .

يتعاطف معها حتى لا يدفعها دفعا الى أن تتعدى حدود امكانيتها النهائية — التي حـددتها لها الطبيعة — فلا تخلف — حينئذ — الا البناء الواهن الضعيف ، لقد علمته نقطة تحوله أن النحت في الحجر يجب أن يبقى — وبأمانة — نحتـا في الحجر ، علمته ان معنى أو يحـاول النحات دفع الحياة في عمله ، فيكسبه لحما ويجرى في عروقه دما ، وينبت له شعرا فوق رأسه ، ويضع له نونته على خده أو ذقنه . علمتـه أن معنى هذه المحاولة هو أن النحات قد انحط الى مستوى ساحر المسرح أو « الحاوى » .

ان أمامه الآن — ومن بعد استيعابه لنقطة تحوله العظمى — عالما فسـيحا لامتناه . سوف تكون الطبيعة والعالم من حوله — وكما كانا دائما — نبعان لا يغيضان لا لهامه ، منهما سوف يتعلم مبادىء الاتزان والايقاع ، فيهما سوف يرقب النمو العضوى للحياة ، سـوف يحس بالانجذاب والتنافر ، بالتناسق والتقابل ولربما جاء عمله يحمل قيما تمثيلية نسبيا ، أو ربما جاء — كالموسيقى والعمارة — غير تمثيلى . ولكن عليه أن يعلم أن المحاكاة الآلية للاشياء وللحياة المحيطة به سوف تصيبه بالاستياء — فقد نسف ظهور آلة التصـوير والنقش على الأصـداف Cameograph هذه المحاكاة كفاية له . بعد نقطة تحوله سيرغب الفنان في أن تكون أعماله خلقا جديدا في ذاته ، وليست مجـرد حيل أو مآثر نسخ الحياة أو الذاكرة تحيـا حياة ميته كاشفال الشمع في صورتها المطابقة للواقع .

يختلف نحات عن احر عند وضع غاياته او أختيار مثله . وهذا طبيعى اذ ان هناك أسبابا للتباين فى الشخصية وفى الذاتيه كما أن هناك اسبابا اخرى فى درجه نمو كل منهما فنيا . والنحت الذى يؤثر فى ويحركنى هـو نحت اجتمعت له كل عناصر الحياة ، نحت يحيا بذاته ويملأ المكان كله . هكذا يحيـا عندما تتوافر له عناصره المكونة له ، عندما تتكامل وتقوم — حينئذ — بدورها بفاعلية مؤثره ككتل تحقق تعارضـا حقيقيـا بين مكونات البنـاء كلـه . تعارض لا يحدثه مجرد نحت سطحى بارز . كما أن هذا النحت ليس خاضعا تماما لقوانين التناظر . أنه نحت سـكونى ، نحت قوى حى يمدنا بقوة وطاقة عظيمتين كهاتين اللتين نستمدهما من الجبال الشامخة . ان لذلك النحت حياة خاصة به ، انه نحت مستقل تمـاما عن الشيء الـذى يمثله .

المقالة الثانية

غايات النحات

يكتشف النحات من خلال تجربته الماضية، ومن خلال ملاحظته الدؤوب للقوانين الطبيعية ، ومن خلال نقده لأعماله وأعمال الآخرين وكذلك بتأثير طبيعةشخصيته وبنائه النفسى ، ومن خلال شكل المرحلة التى يمر بها فى طريق ممارسته الفنية — يكتشف أن ثمة سمات معينة يتسـم بها فن النحت ، وتمثـل بالنسـبة له أهمية جوهرية وبالنسبة لى فقد اسـتطعت أن أتوصل الى تحديد السمات الآتية :

الاخلاص للمادة :

لكل مادة صفاتها وخصائصها التي تتفرد بها دون غيرها من المواد . ولا تقوم المادة بدورها في تشكيل فكرة النحات الا حينما يباشر النحات — من ناحية — عمله بتلقائية ومباشرة ومن ناحية أخرى ، حينما ينشىء بينه وبين مادته علاقة حية وفعالة . حينئذ فقط يمكن تشكيل المادة. فالحجر ، على سبيل المثال ، — وهو مادة صلبة ومركزة الذرات — يتطلب حذرا في التعامل معه

---

* نشرت لأول مرة بدون عنـوان فى « الوحدة » تحت اشراف هربرت ريد . لندن ١٩٣٤ .

فلا ينبغي أن يكسوه الزيف كي يبدو لحما طريا ، لا ينبغي أن يدفع دفعا حتى يتعدى حدود امكانيته البنائية ـ التى حددتها له الطبيعة ـ فلا يخلف حينئذ ـ الا البناء الواهن الضعيف . ينبغي أن يحتفظ الحجر بوتره الحاد المشدود وحجريته الصلبة المركزة .

الوجود الكامل للأبعاد الثلاثة :

التعبير النحتى فى أوجه هو الشكل فى حقيقته الفراغية الكامله .

ان ننحت أشكالا بارزة على سطح الكتلة معناه اننا نضرب صفحا عن الامكانية الكاملة للتعبير النحتى . وحينما يتفهم الفنان مادته وحينما تتوفر لديه المعرفة بامكانياتها البنائية ـ كما حددتها لها الطبيعة ـ حينئذ وليس قبل ذلك ـ تتاح للنحات الحرية اللازمة للتفاعل مع مادته فى حدودها . بعد ذلك ينفتح الطريق امام النحات لكى يحيل كتلة جماد الى تكوين تحقق له وجوده الشكلى الكامل . تكوين يزخر بكتل متنوعة الحجوم والنسب تتفاعل فى كليتها التى تملأ المكان ، تثقل وتشتد هنا ، تمتد وتتعارض هناك فى علاقة فراغية كامله ـ تكوين سكونى بمعنى ان مركز الجاذبية يقع داخل القاعدة ذاتها (لا يبدو واقعا فوقها أو متحركا بعيدا عنها) سكونى ومع ذلك يسرى توتر ديناميكى حساس بين مكوناته .

وفى عالم النحت ـ النحت فى وجوده الشكلى الكامل ـ ليس ثمة زاويتى رؤية متناظرتين على الاطلاق . ان تحقيق الرغبة فى خلق الشكل يصل أقصاه عندما ترتبط هذه الرغبة باللاتناظر . لان اية كتلة متناظرة ـ اى يتساوى جانباها ـ لا يمكن ان تعطى أكثر من نصف وجهات النظر المختلفة التى تزخر بها أية كتلة لامتناظرة . كما يتصل اللاتناظر ايضا بالرغبة فيما هو عضوى ـ وتلك رغبة تعتمل فى ـ اتصالا أوثق من اتصاله بالرغبة فيما هو هندسى .

وعلى الرغم من أن الاشكال العضوية قد تكون متناظرة فى نسقها العام ، فأنها تفاعلها مع البيئة ، والنماء ، والجاذبية ، تفقد تكامل تناظرها .

تأمل الاشياء الطبيعية :

تأمل الطبيعة جزء من حياة الفنان . انه يزيد من امكانيه تفاعله مع الشكل كما يحفظه نشيطا دفاقا بعيدا عن الانحباس فى دائرة النمط المعادل ـ للطبيعة ـ فقط . ان تأمل الطبيعة يغذى الهامه بدفقة الحياة ويمنحه فرصة التجدد على الدوام .

وبرغم ان الجسم الانسانى هو أول مايثير أعمق اعماق اهتمامى غير انى استطعت ان اكتشف مبادىء الشكل والايقاع من دراسة الاشياء الطبيعية كالحصباء ، والصخور ، والعظام ، والاشجار ، والنباتات .. الخ .

فالحصباء وكذلك الصخور تكشف عن منهج الطبيعة فى تكوين الحجر .

فترينا حصباء البحر الناعمة التى استهلكتها الامواج طريقة المعالجة الناعمة المتآكلة والمنهوكة للحجر ، كما انها تكشف عن مبادىء فى اللاتناظر .

وترينا الصخور طريقة المعالجة المصقولة المتقطعة الحادة للحجر كما تكشف عن ايقاع للكتلة عصبى ومسنن .

وترينا العظام قوتها البنائية الرائعة وتكشف عن حدة وصلابة فى الشكل وتظهر فاصلا انتقاليا رقيقا بين كل جزء من الشكل وآخر . كما انها تقدم تنوعا كبيرا فى الاجزاء .

ترينا الأشجار (جذوع الشجر) أصول مبادىء النمو وتكشف لنا عن قوة فى المفاصل كما انها تسمح بيسر الانتقال من جزء لآخر . انها تقدم المثال الأعلى لنحت الخشب وهى ترتفع لأعلى فى حركة متعرجة صاعدة .

وترينا الاصداف صورة الطبيعة فى شكلها الصلب المجوف (النحت المعدنى) ، كما انها تتمتع بكمال مدهش فى الكيان المنفرد .

بامكان النحات أن يوسع من آفاق تجربته مع الشكل بدراسة تلك المجموعات التى لا يمكن حصرها من الكيانات والايقاعات التى تزخر بها الطبيعة دائما (وقد وسع استخدام الميكروسكوب والتليسكوب من مجال معرفة هذه المجموعات) .

وبجانب هذه السمات الشكلية فان هناك سمات أخرى للرؤية والتعبير :

الرؤية والتعبير :

غايتى فى عملى كنحات هى أن أجمع ـ بقدر ما يمكننى من التكشيف ـ بين المبادىء المجردة للنحت وبين تحقيق فكرتى .

● غاية نحات مثل هنرى مور هى أن يقدم تصوراته فى أشكال طبيعية بالنسبة لمادته التى يتعامل معها .

● هذى كلمات فنان ـ فنان لا يحلق فى آفاق ما وراء الطبيعة . ولا يسمح بين مدركات أو نظريات جمالية ، انه فنان يتكلم الينا بتلقائية ومباشرة من خلال تجربته

هربرت ريد



امومة — ١٩٦١

(فى النحت تدفع المادة — وحدها — بالفنان بعيدا عن محاولة التمثيل التام ، دافعة به نحو التجريد) .

ان السمات التجريدية للتصميم قد تكون ذات اهمية بالنسبه لقيمه عمل ما ، اما بالنسبه لى فان العنصر النفسى البشرى يعادل عندى نفس الاهمية المعطاة للسمات التجريدية . ولو اجتمع العنصران التجريدى والبشرى فى عمل ما فان النتيجة فى النهاية سوف تكون معنى أعمق .

الدفعة الحيوية والقدرة التعبيرية :

بالنسبه لى ، لا بد ان تسرى فى كيان العمل — كنقطة بدء — دفعة حيويه تنبع من داخله .

ولا أعنى بهذا ان تكون الدفعه الحيوية للعمل امتدادا لحيوية الحياه او الحركة او العمل الطبيعى او ظلا للاجسام الراقصة الراعشه المهتزة او كذا او كذا ، كلا ، ان ما اعنيه هو امكانية احتواء العمل الفنى على طاقة عظيمه تكمن فيه ، على حياة متكاثفة تنبض عناصرها فيه وحده ، حياة مستقلة تماما عن الشىء الذى قد تمثله — وحينئذ — وعندما يحيا عمل ما بتلك الدفعة الحيوية الفعالة ، فاننا لا نربط بينه وبين كلمة « الجمال » .

ان « الجمال » بالمعنى الذى كان يفهمه فنانو اليونان المتأخرين وفنانو عصر النهضة ، لا يمثل لى الغاية من نحتى .

فالفرق بين جمال التعبير وقوة التعبير فرق فى الوظيفة .

فالغاية من جمال التعبير هى ادخال السرور على الحواس .

بينما تكون الغاية من قوة التعبير هى خلق دفعة الحياة الروحية ، وهى التى تحركنى وتوغل فى أعماقى الى آماد تتعدى مجالات الحس

وبما أن غاية العمل الفنى ليست اعارة انتاج المظاهر الطبيعية ، فليس هو — من ثم — فرارا من الحياة لكنه قد يكون — حينذاك — توغلا فى أعماق الحقيقة .

ليس العمل الفنى مسكنا او مخدرا ، ليس ممارسة مجردة للذوق الجميل ، ليس رسما لاشكال تبعث رؤيتها السرور فى أوصالنا ولا ألوان تعرض لنا فى مجموعات أخاذة تخلب الأنظار ، ليس العمل الفنى زينة او زخرفا للحياة ، انه أبعد الأشياء عن ذلك ، انه تعبير عن حقيقة الحياة ومعناها ، انه الباعث على بذل الجهد الأكبر فى سبيل الحياة .

المقالة الثالثة

مذكرات فى النحت

● يخطىء النحات أو المصور حينما يتحدث أو يكتب كثيرا عن عمله . ان ذلك يرخى من شدة أوتار فنه . والأوتار المشـدودة أمر ضرورى بالنسبة لعمله . وهكذا فان محاولته الافصاح عن غاياته ومقاصده — بدقة منطقية تملأ فيه — سوف تودى به — بسهولة — الى هاوية التنظير بينما يقبع عمله الحقيقى حبيسا فى معرض مشدود — بدوره — الى قفص من المفاهيم والمدركات المغلقة بألفاظ المنطق ومعانى الكلمات .

ولكن .. وعلى الرغم من أن الجانب غير المنطقى ، الجانب الغريزى اللاواعى من عقله

✻ نشرت لأول مرة تحت عنوان « النحات يتكلم » ، فى (المستمع » ١٨ أغسطس ١٩٣٧ .



امومة ـ ١٩٢٤

ينبغي له أن يقوم بدوره كاملا خلال عمله ، الا أن له ـ للفنان ـ أيضا عقلا واعيا لا يصيبه الشلل • ان الفنان يقوم بعمله خلال استحضار مركز لذاتيته التي يتولى جانبها الواعي تجميد الصراعات ـ في عقل الفنان ـ من ناحية وتنظيم تذكراته من ناحية أخرى • ان الجانب الواعي بهذا بقي الفنان الضلال ويعصمه من محاوله الضرب في اتجاهين مختلفين في آن واحد •

من هنا •• يبدو معقولا أن يسعى النحات ـ من جانبه ـ ومن خلال تجربته الواعية ـ الى اعداد مفاتيح . قد تسهم في معاونة الآخرين لانجاح محاولتهم للاقتراب ثم الولوج الى عالم النحت • وهذا المقال يحاول أن يضطلع بهذه المهمة غير مدع المزيد • ليس المقال مسحا عاما لتاريخ النحت أو تتبعا لتطور تجربتي مع هذا الفن ، لا ، ليس هذا المقال سوى بضع مذكرات كتبتها حول المشكلات التي جابهتني من آن الى آخر خلال ممارستي للعملية الفنية •

• يعتمد تذوق وتقييم فن النحت على وجود القدرة على التجارب مع الشكل في أبعاد ثلاثة • وربما كان هذا هو السبب الذي وصف من أجله فن النحت بأنه أصعب الفنون قاطبة ، وبالتأكيد يتفوق النحت في مقدارصعوبته على الفنون التي يمكن تقييمها بالنظر الى الأشكال المسطحة والكيان الثنائي الأبعاد • ان كثيرا من الناس مصابون بعمى الشكل أكثر من اصابتهم بعمى الألوان ، ان الطفل الذي يتعلم كيف يرى لايميز في البداية الا كيانا ثنائي الأبعاد فقط ، انه لا يستطيع ـ بعد ـ أن يتعرف على المسافات والاعماق • وبعد ذلك يتعين عليه ـ من أجل سلامته الخاصه ومن أجل ضرورات عملية ـ أن ينمي (جزئيا وعن طريق اللمس) مقدرته ـ ولو باعتساف الى حد ما ـ على ادراك المسافات ثلاثية الأبعاد • ولكن غالبية الناس لا تمضي مع العمل الفني الى أبعد من هذه المرحلة ، لأنه قد تحقق لهم ـ وهو المهم في نظرهم ـ الوفاء بمطالب الضرورة العملية • وبرغم أنهم قد يصلون الى درجة مقبولة الى حدما من المقدرة على ادراك ماهية الشكل المسطح ، الا أنهم لا يواصلون المسير باذلين المزيد من الجهد الانفعالي والعقلي الضروري للتوصل الى فهم للشكل في وجوده الفراغي الكامل •

وهذا هو ما ينبغي للنحات أن يقوم به •

عليه أن يجاهد ـ بلا توقف ـ بالتفكير النظري والعملي في الشكل ـ الشكل كوجود كامل في الفراغ • انه يحصل على الكيان الجامد ، الصلب كما هو في داخل رأسه ، انه يفكر فيه ـ ومهما كان حجمه ـ كما لو كان ممسكا به كله ، يحتويه كاملا في تجويف يده . انه يتمثل في عقله صورة الشكل معقد ـ يتمثله من جميع جهاته ، انه يعلم انه حينما ينظر الى جهة منه فانه يرى ـ في عين الوقت ـ الجهة الأخرى بوضوح كامل ، انه يتعرف على مركز جاذبية عمله ، على كتلته ، على وزنه ، انه يعرف حجمه كما يعرف حجم الفراغ الذي سيحتله الكيان ـ بعد خلقه ـ في الفضاء .

وعلى المتذوق الحساس لفن النحت أن يدرب نفسه على أن يحس بالكيان وببساطة ـ على أنه كيان فحسب ، ليس وصفا لشيء أو تذكيرا بذكرى • وعلى سبيل المثال ، عليه أن يحس بالبيضة على أنها ـ وببساطة ـ كيان صلب متفرد ، بعيدا عن فائدتها العملية كنوع من الغذاء ، وبعيدا عن فكرة أدبية قد تترى على ذهنه مفادها أن البيضة سوف تخرج طائرا ما • وهكذا ينبغي له أن يوجه حسه لتجربة مع كل الأجسام الصلبة كالصدفة ، أو ثمرة الجوز ، والبرقوق والكمثرى أو فرخ الضفدع أو الفطر أو قمة الجبل ، أوحبة من اللوبياء ، أو ثمرة الجزر أو جذع شجرة ، أو طائر ، أو برعم ، أو قبره ، أوبق الست ، أو بنات الحلال أو قطعة من العظم • وبتجربته ـ المتذوق الحساس ـ مع هذه الأشياء يغدو وفي امكانه المضي في اختبار قدرته على تذوق أشكال أشد تعقيدا أو مجموعات تضم أشكالا عدة •

والملاحظ أنه منذ عصر الفن القوطي والنحت الأوروبي قد كسته الطحالب ونبتت عند أقدامه الحسائش الضارة كما تكاثرت عليه كل أنواع الفضلات السطحية ــ وكانت نتيجة هذا كله هي احتجاب الكيان تماما .

وأخيرا بعث « برانكوزي » (١) رسولا لتخليصنا من هذه الطفيليات والعود بنا الى الوعي بالكيان من جديد . ولكي يصل بنا الى ذلك كان عليه أن يستجمع تركيزه ويصبه كله على أشكال تلقائية غاية في البساطة والوضوح ، كي يحفظ منحوتاته ــ كما كانت بالفعل ــ اسطوانية متوحدة ، ولكي ينقي ويصقل كيانا واحدا الى درجة أصبح معها كيانه ثمينا جدا . ان عمل « برانكوزي » يعتبر ــ وبغض النظر عن قيمته في حد ذاته ــ ذا أهمية تاريخية كبرى في تطور النحت المعاصر . لكن .. ربما أصبح الآن من غير الضروري أن نحبس فن النحت ونغلله في وحدة (سكونيه) شكلية منفردة . باستطاعتنا الآن أن نبدأ في اطلاقه من محبسه ، نطلقه كي يربط ويجمع بين أشكال عدة تتنوع في الحجوم والنسب والأجزاء والاتجاهات ، يجمع بينها في كل عضوي واحد .

وبرغم ان الجسم الانساني هو أول ما يثير أعمق اهتمامي ، الا أني حرصت دائما على أن أوجه مزيدا من العناية نحو دراسة الاشكال الطبيعية كالعظام والأصداف والحصباء .. الخ . وأحيانا أجدني بعد مضى أعوام عدة من المسير فوق الشاطىء ، أجدني ما زلت واقفا فوق نفس البقعة من شاطىء البحر ــ لكن كل عام يمضى ، يأسر عيني كيان من الحصباء جديد ، جديد رغم مضى عام على وجودها هنا وبالمئات ، ومع ذلك لم تقع عليها عيناى بالمرة من قبل . ومن ملايين الحصى الذي أمر به في مسيرتي فوق الشاطىء أجدني أيضا اختار البعض ، اختاره فاغرا فاهي بالعجب ، ومستثارا ، اني اختار فقط البعض الذي يتلاءم ورغبتي في خلق الشكل في وقت هذا الاختيار ، المحدد . وان جلست أتفحص الحصى واحدة تلو الأخرى ما يلبث شيء آخر أن يقع ، فاني حينئذ قد أوغل في تجربتي مع الشكل راغبا في مزيد ، وذلك بأن أعطي لعقلي الفرصة والوقت في محاولة للتكيف مع كيان جديد .

ان ثمة كيانات شاملة وعظيمة يتكيف كل انسان معها بلا وعية . بلا وعي يمكن لهذه الكيانات أن تتجاوب معه مالم يتدخل الضابط الواعي مغلقا المنافذ .

ترينا الحصباء منهج الطبيعة في صنع الحجر . ان لبعض الحصى الذي التقطه ثقوبا أو فتحات تتخلله تماما ، من جانب الى آخر .

وعندما أبدأ عملي مباشرة بالتعامل مع مادة حجرية صلبة قابلة للتفتيت فغالبا ما يكون الافتقار الى التجربة وغياب الاحترام العظيم للمادة وكذلك الرهبة والتخوف عند معالجة المادة خشية افسادها ، غالبا ما تكون هذه العوامل سببا في انتاج نحت سطحي بارز محروم من أية قوة نحتية حقيقية .

وعلى العكس تماما من هذه العوامل فبمزيد من التجربة في التعامل مع المادة ، فان العمل المكتمل في الحجر يمكنه الآن أن يحتفظ بامكانية داخل حدود مادته وبهذا لا يصاب البناء بالوهن والضعف بتعدى المادة حدود امكانيتها البنائة ــ التي حددتها لها الطبيعة ــ وبهذا أيضا يستحيل الحجر من كتلة فاترة غفل الى تكوين له وجوده الشكلي الكامل ، يزخر بكتل متنوعة الحجوم وبأجزاء تتناغم سويا في علاقة فراغية .

ومن الممكن أن تتخلل فتحه ما قطعة من الحجر ومع ذلك لا تعد هذه القطعة ضعيفة البناء ــ هذا ــ فقط ــ لو كانت الفتحة مدروسة في علاقتها بالحجم والكيان والاتجاه . وعملا بمبدأ شكل القوس فانها يمكن أن تظل قوية متماسكة تماما .
ان الفتحة الاولى التي تتخلل قطعة من الحجر تكون بمثابة الرؤيا .

والفتحة التي تصل بين جانب وآخر تتيح الامكانية للتكوين لكي يستحيل تكوينا ثلاثي الأبعاد .

ومن الممكن أيضا أن يكون للفتحة القدرة على خلق معنى الكيان ــ في ذاتها ــ تماما مثل كتلة صلبة .

وحيث تتخلل الفتحة الحجر ــ وحسب ــ ، وعندما تكون الفتحة هي الشكل المراد والمستوعب، يكون النحت في الهواء الطلق ممكنا .

أما عن غموض الفتحة ــ فان ذلك هو السحر الغامض الذي يكتنف الكهوف التي تتخلل التلال والروابي .

. لكل فكرة حجمها الطبيعي Physical الكامل .

لقد ظلت قطع من الحجر الجيد في مكانها حول مرسمي لمدد طويلة ، لأنه بالرغم من أني أملك الأفكار التي قد تتناسب مع نسب هذه الأحجار ومادتها فان حجمها لا يفي بأغراض فكرتي .

---

(١) كونستانتين برانكوزي (١٨٧٦ ــ ١٩٥٧) .. نحات روماني الاصل عاش في باريس ، رفض الكلاسية وانطباعية رودان وقاد ثورة كبرى في فن النحت الحديث قوامها البحث عن نقاء الكتلة وجوهر العمل النحتي .

وللمقياس حجم يختلف عن حجمه الطبيعي الفعلي وعن درجة القياس بالاقدام والبوصات — لان هذا الحجم يرتبط بالرؤية ٠

ان عملا نحتيا ما قد يفيض بدفقة من الحياة هائلة يتفوق بها على حجم الحياة المتاح له ، ومع ذلك يحيا قميئا ضحلا فقير الاحساس — هذا بينما يحيا عمل نحتي صغير لا يرتفع فوق قاعدته أكثر من بضع بوصات ، يحيا موحيا باحساس مؤثر بالضخامة الحجمية والعظمة والجلال البنائي الأثري وذلك لأن الرؤية التي تكمن وراءه رؤية عظيمة ٠ وتقف رسوم مايكل أنجلو أو مادونا ماساشيو Masaccis وكذلك قاعة ألبرت التذكارية كأمثلة على صحة ما ذهبت اليه ٠

ومع ذلك فان الحجم الفعلي الطبيعي Physical مشحون أيضا بانفعاله المؤثر بالمعنى ٠ اننا نقيم علاقاتنا بالأشياء متطلعين الى حجمنا نحن ، نلتقى بها في دائرته فقط ٠ كما أن استجاباتنا الانفعالية للحجم تنضبط بحقيقة أن طول الرجال يتراوح — في المتوسط — بين خمسة وستة أقدام ٠

وهكذا فان نموذجا مصغرا ودقيقا يبلغ ١ : ١٠ ستون هنج Stonehenge (٢) — حيث يقل ارتفاع النموذج عن ارتفاع حجمنا — سوف يفقد كل امكانية له للتأثير على الاطلاق ٠

ويخضع النحت كثيرا لاعتبارات الحجم الفعلي أكثر من تأثر التصوير بها ٠ لأن الصورة معزولة باطارها عما يحيط بها ٠ » هذا ما لم تكن تخدم أغراض التزيين والزخرفة) وهكذا تحتفظ الصورة — بسهولة — بدرجات سلمها التخيلي ٠

لوسمحت لي الاعتبارات العملية — مثل تكاليف المادة والنقل ٠٠ الخ — بالقيام بعمل أكبر — في الغالب — مما أقوم به الآن ، فلسوف أبادر بعمل منحوتات كبيرة ٠ ان الحجم المتوسط لايفصل بدرجة كافية — في المتوسط — بين فكرة ما وبين رثاثة الحياة اليومية ٠ بينما يتطلب الحجم البالغ الصغر أو البالغ الكبر انفعالا ذا حجم اضافي يقابل تلك الاقاصي ٠

كنت حديثا أمارس النحت في الريف في الهواء الطلق ٠ وهناك اكتشفت أن ممارسة النحت في الريف تسمح بقدر أكبر من الطبيعة يفوق ما أحصل عليه في مرسم لندني ، غير أن الريف يتطلب أبعادا أكبر ٠ ان أية قطعة من الحجر أو الخشب يتصادف أن أجدها ملقاة عرضا في مكان ما أو آخر ، في حقل ، أو بستان أو حديقة ، قد تبدو — وعلى القدرموافقة تماما لأغراضي أو ملهمة لي ٠

● اما عن رسومي فقد قمت بها — أساسا — كمعين لي في مهمتي كنحات — كوسيلة لتوليد الأفكار الصالحة للنحت ، كثقب أستمد منه الفكرة المبدئية — كأداة لتنويع الافكار وكطريق لتنميتها ٠

كما أن النحت أيضا — اذا ماقورن بالرسم — يعد وسيلة بطيئة للتعبير ، وهكذا أجد في الرسم منفذا سريعا للأفكار التي لا يتسع الوقت لتنفيذها نحتيا ٠ كما أني أستخدم الرسم كمنهاج لتأمل ودراسة الاشكال الطبيعية (رسوم من الحياة للعظام والاصداف ٠٠ الخ) ٠

وأحيانا أمارس الرسم ابتغاء المتعة المستمدة منه في ذاته ٠

ولقد علمتني التجربة — بالرغم مما قلت — أنه لا ينبغي أن أنسى أو أغفل الفرق بين الرسم والنحت ٠ فالفكرة النحتية التي قد تبدو مرضية — عندما ترسم — تتطلب — كضرورة — بعض التحوير عند ترجمتها الى نحت ٠

وحينما كنت أرسم بغية الحصول على أفكار نحتية — كنت في الوقت ذاته — أحاول أن أسبغ عليها — بقدر الامكان — لايهام بأنها منحوتات حقيقية ، بمعنى أنني رسمت متبعا منهج الايهام باستخدام الضوء الساقط على جسم صلب ٠ لكنني اكتشفت الآن أن المضي مع الرسم الى حد يصبح معه بديلا للنحت لدى سوف يؤدى الى :

• اما الى فتور الرغبة عندي في ممارسة النحت ،

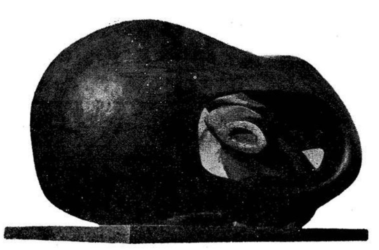
• واما — وهذا محتمل — الى أن يستحيل النحت عندي الى مجرد تحقيق ميت للرسم ٠

ها أنذا أترك المجال الآن أكثر انفساحا لتفسير رسومي كمولد للأفكار النحتية ٠ وها أنذا أيضا أمارس أغلب رسومي الآن مستخدما الخط والأنغام المسطحة دون الايهام بالضوء والظل المكونين للأبعاد الثلاثة ، غير أن هذا لايعني بحال أن الرؤية التي تكمن خلف الرسم رؤية ثنائية الأبعاد فقط ٠

● يبدو لي ألا ضرورة هناك على الاطلاق لذلك الشجار العنيف المحتدم بين التجريديين والسورياليين ٠ ان الفن الجيد — في مجموعه — يحوى في تكوينه كلا من عنصرى التجريد وما وراء الواقع (السوريالية) ، تماما مثلما احتوى من قبل في تكوينه عنصري الكلاسية والرومانسية — النظام والابهار ، العقل والخيال ، الوعي واللاوعي ٠ على كل جانب من جانبي ذاتية الفنان أن يقوم بدوره كاملا ٠ وأعتقد أن المتحرك الأول

---

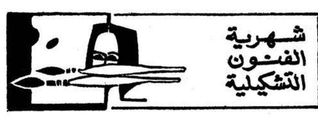
(٢) ستون هنج — كلمة تطلق على دائرة حجرية مرتفعة بمنطقة سهل سالزبرى حيث وقعت احدى المذابح التي دبرها هنجت للنبلاء البريطانيين ، وانتشر استخدام الكلمة للدلالة على أية ابنية حجرية مماثلة ٠



امومة ــ ١٩٦١

فى عقل الفنان المصور أو النحات قد يختار أحد الجانبين ــ من ذاتيته ــ منطلقا لحركته ٠
وأحيانا أبدأ رسما ما ــ وأنا أقول هذا من واقع تجربتى وفى نطاقها ــ وعقلى خال تماما من أية مشكلة محددة تروم حلا ، كل ما هنالك هو أنى أبدأ مزودا برغبة فى تحريك القلم الرصاص فوق الورقة ، ثم أخط خطوطا ، وأضع أنغاما ، ثم أبنى كيانا ، أقوم بهذا دون أن أضع أدنى غاية واعية محددة ٠ ولكن ما ان يشرع عقلى فى التفاعل والذوبان فيما قمت به ــ حتى لحظتها حتى أصل الى نقطة تصبح الفكرة عندها واعية متبلورة ، وحينئذ يعرف النظام والانضباط طريقهما المشروع ٠

أو أنى قد أبدأ أحيانا أخرى بموضوع أمامى ، أو أبدأ عملى ــ فى كتلة من الحجر معروفة الأبعاد ــ ابتغاء حل مشكلة نحتية تشغلنى ، ثم أتلو ذلك بمحاولة واعية لانشاء علاقة منظمة بين الأشكال التى سوف تعبر عن فكرتى ٠ ولكن اذا كان القصد من العمل هو أن يتعدى كونه تمرينا فى النحت ، فان طفرات كثيرة ــ لا يمكن تعليل حدوثها ــ ما تلبث أن تتخلل مجرى عملية التفكير ، وهنا يلعب الخيال دوره ٠
ولقد يبدو من حديثى عن الكيان والشكل أنى أتطلع اليهما ــ فى ذاتهما ــ كغايات نهائية ٠ ولكن الحقيقة بعيدة كل البعد عن هذا الظن ٠ اننى واع تماما بحقيقة أن العوامل النفسية والترابطية لا بد أن تباشر دورها الكبير فى العملية النحتية ٠ بل ربما يرتكز معنى الشكل نفسه ودلالته على الأثر الذى طبعته العلاقات التى لا حصر لها والتى انتظمت تاريخ الانسان ٠ وهذا مثال ، ان الأشكال الدائرية توحى دائما بفكرة الاثمار والاخصاب ، توحى بالنضج والاكتمال ٠ ربما كانت كروية الأرض علة لهذا الايحاء ، ربما كانت استدارة صدر المرأة أو غالبية أنواع الثمار ٠ ان أهمية هذه الكيانات قصوى ، انها تمثل الخلفية والأصل فى عاداتنا الادراكية ٠ انى أعتقد أن العنصر الانسانى فى حياته العضوية ، سوف يظل يمثل دائما بالنسبة للنحت عندى الشىء الهام والجوهرى ، ما نحا اياه دفقته الحيوية ٠ ولهذا فان كل نحت أقوم به يتمثل فى عقلى ذاتية وشخصية انسانية وأحيانا حيوانية ، ان هذه الذاتية تقوم بمهمة الضابط لتصميم العمل ولسماته الشكلية حافظة اياه من التسطح والتفكك ، كما أن انفعالى بهذه الذاتية يتحكم فى مقياس رضائى أو غير رضائى ــ أولا بأول ــ عن عملى فى مراحل نموه ٠ ان اتجاهى وغايتى يبدوان وثيقى الصلة بهذه المعتقدات ، وان كانا لا يرتكزان عليها بصورة كاملة ٠ ونحتى يتقدم ، قليلا فى احتفاله بالقيم التمثيلية ، قليلا فى حرصه على أن يبدو نسخة لشىء خارج عنه ٠ ولعل هذا هو ما قد يخلع عليه بعض الناس صفة التجريد ، غير أن لدى علة أخرى لتقدم نحتى ، قليلا فى احتفاله بقيم التمثيل ، انى أومن أنه ــ وعن هذا الطريق الذى أسلكه ــ يمكننى أن أقدم المحتوى البشرى والنفسى لعملى بأكبر قدر ممكن من الوضوح والتكثيف ٠



يقدمها : بدر الدين أبو غازى

المازنى وآراء فى الفن

(فى ذكراه العشرين)

كان المازنى عبقرية متعددة الجوانب تمثلت فيها روح مصر وملامح صادقة من شخصيتها وهو الى جانب دوره فى تجديد الشعر والحملة على التقليد ، وأثره فى القصة وفى المقالة التى كان كاتبها الفذ ، فقد جمع موهبة المترجم وملكة الناقد .

مارس ذلك كله فى أسلوب ظاهره اليسر كأنه يلهو أو يرسل الحديث على سجيته ، وخلف تراثا ضخما ولكن نظرته الى آثاره الجمة كانت نظرة تواضع تمثل فى خاتمة كتابه حصاد الهشيم اذ يقول « انى لا اكتب للأجيال المقبلة ولا أطمع فى خلود الذكر . وهل ترى ستكون الأجيال المقبلة محتاجة — كجيلنا الى هذه البداءة ؟ أليست أحق بأن يكتب لها نفر منها ؟ تالله ما أحق هذه الأجيال المقبلة بالمرثية اذا كانت ستشعر بالحاجة الى ما أكتب ؟ » .

ومع ذلك فان كتابات المازنى ما زالت تشغل جيلنا بعد عشرين عاما من وفاته وأظن أنها ستظل تشغل الناس .. كما ان آثاره على الأدب المصرى المعاصر أعمق من أن تنكر .

ولكن ما يعنينا من جوانب المازنى المتعددة فى هذا المجال هو ما كشفت عنه كتاباته من آراء ووجهة نظر فى الفن ظهرت كبوادر للنقد الفنى فى مصر ، وتمثل فيها التفاته المبكر الى آثار الفنون ومقاييسه الجمالية فى تقييمها .

ولقد كانت أكثر الفترات التى عني فيها المازنى بآثار الفن فى كتاباته هى تلك الحقبة التى اعقبت ثورة سنة ١٩١٩ وتجمعت فيها يقظة ضمير مصر وتفتح أهل الفكر على آفاق الفنون واهتمامهم بها .

وجمع كتابه « حصاد الهشيم » مجموعة من مقالاته التى نشرها فى أوائل العشرينات تبدأ بذلك المقال الذى نشره فى جريدة الأخبار سنة ١٩٢٢ عن الآثار فى مصر : يقول المازنى فى هذا المقال

« الحجر لا يحس الحجر ... ولقد غبر بنا زمن انحطاط كانت فيه آثار الفراعنة والعرب وغيرهم ممن حفظت مصر ذكرهم ، حجارة وكان الناس شبهها لا يتنزلون الى نظرة يلقونها عليها ، واذا أخطرها شيء ببالهم عجبوا القدماء وما تجشموه من جهد ، واضاعوه من وقت ومال فى نقل هذه الحجارة ورصفها وتوطيدها وتلوينها ، وكان أهل الغرب يفدون الى هذه الحجارة ويوسعونها نظرا وتدبرا واعجابا ، ويوسعهم أهل مصر عجبا وتهكما واستسخافا » .

ثم يقول « فالآن تغير كل شيء ، حلنا نحن وحالت الحجارة . نطقت لنا ووعينا منطقها ، وارتسمت على الواح صوانها معان ندركها ونتحرك لها وتجسدت لعيوننا وقلوبنا وعقولنا صور مجد قديم وعز باذخ تالد نتعشقها ونكبرها ونحن الى مثل الحياة التى أنتجتها » .

وهو بعد هذا يصدر عن حس صادق ووعى مستنير اذ يرى فى ذلك دليلا على أصالة حركتنا القومية اذ « ما كان بح الأصوات بالهتاف بالاستقلال ، ولا اللجاجة فى المطالبة به ، وما يبدو من التصميم على نيله كاملا غير منقوص — ما كان لهذا وحده أن يقنعنا بأن هبتنا صادقة وحركتنا صميمة عميقة ، فما رأينا فى تاريخ بلد ما نهضة قومية ، لم يكن يريدها نهضة فنية ، ولعمر الحق هل يعقل أن يحس المرء بحقوقه وواجباته ووظيفته فى الحياة قبل ان يحس بنفسه وبما حوله وقبل أن يعرف ماذا هو وماذا كان من شأنه وقبل أن ينشىء هذا الاحساس والذكر فى نفسه الآمال » .

وبعد هذا المقال الذى ينبىء عن خلفية فكرية

تضع الفن فى مكانه من حياة المجتمع وتقدر له قدره نرى المازنى يتابع معارض القاهرة الفنية تلك التى بدأت تنظمها الجماعات الفنية الناشئة فى أوائل العشرينات .

واذ كان المازنى من جيل كتب له ان يكون جيل التمهيد الذى يعد الأرض ويسوى الطريق لمن بعده فان كتاباته بدأت بوضع أسس العمل الفنى وقواعد تقييمه فهو يرى أن الفنون تتصل بفلسفة الحياة العالية وبأسرار الجمال العويصة، وينكر ما يراه البعض من تغليب قواعد الفن على مجاله المعنوى والروحى فهو يرى أن هذه القواعد ليست فى الواقع الا كالنحو فى اللغة ، وكما ان النحو وظيفته أن يعصم الكاتب من الخطأ في تعليق الكلام بعضه ببعض ، ويرده عن رفع المنصوب وجر المرفوع وعن جعل المبتدأ خبرا والحرف فعلا ، كذلك قواعد الفن لا عمل لها الا فى بابه الصناعى على الأكثر ولا تجعل « قواعد التصوير والحفر وحدها من المرء مصورا أو مثالا ولو كان فيها ما كان الخليل من العروض » .

وتلك نظرة نافذة الى أعماق العمل الفنى تتخطى حدوده الظاهرة وتدل على فكر رائد فى هذا المجال .

وهو يكشف فى لمحة اخرى عن ادراك لمعنى التصوير فيقول « التصوير فى أصله فن تقليدى، ولكن ليس معنى ذلك أن تمثيل الطبيعة تمثيلا لا يتجاوز مجرد النقل دون زيادة أو نقص هو كل ما يطلب من التصوير ، ومن المسلم به أن اثبات صورة الشىء ليس عملا فنيا ، وانما يصبح كذلك اذا كان الاثبات بحيث يبرز صفة الشىء ويؤكد مميزاته وينفث فيه روحا . أو بعبارة اخرى لا يكون الرسم فنيا الا اذا ظهر فيه عنصر الجمال فى الترتيب أو التأليف والا اذا صار ابراز الفكرة والأداء وعناصر التمثيل والجمال وطابع المصور فى عمله — كل ذلك واحدا فى جوهره بحيث تصبح الصورة وليست عبارة عن فكرة رسمت وألبست عمدا هذا الثوب الفنى ، بل فكرة خليقة أن لا يكون لها وجود الا بمقدار ماتستطاع العبارة عنها بالتصوير ».

وهو يناقش نظرية الفن للفن او الفن للمجتمع ونفعية الفنون فيرى أن التصوير يمكن أن يخدم غاية اجتماعية ، وأنه فن « ذهنى » كالشعر غرضه العاطفة واداته الخيال او الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها وان ريشة المصور اذا كانت لا تستطيع أن تجارى القلم فى ايضاح القوانين التى ينبغى ان تجرى على مقتضاها حالات المعيشة وأنظمة الاجتماع وغير ذلك ، فانها تستطيع ولا شك أن تمثل بما تسعه قدرتها آلام الفقر وحنين المرزوئين به ونزوعهم الى السعادة ، ومكافحتهم قوى الطبيعة ونظام الاجتماع وبذلك تحرك فى نفوس النظارة العواطف التى تتولد منها الرغبة فى التغيير والنزوع الى الاصلاح .

وهو يتحول من النظرية الى التطبيق عند استعراض بعض أعمال معاصريه من الجبل الاول للمصورين ، ويبدو أن احمد صبرى كان الفنان الأثير عند المازنى كما كانت منزلته عند العقاد فأعماله تستوقفه وهو ينظر اليها نظرة اديب أكثر من نظرة فنان وتستوقفه فيها معان فى التعبير وان كان نقده لا يخلو من لفتات تشكيلية

أمام لوحة « غلام متشرد » لصبرى يقول المازنى « هو وسيم الوجه ، تقول لك عينه انه وطن نفسه على هذه الحياة الضالة اذا كان لا عهد له بغيرها ولا حيلة له في تغييرها ، ويقول لك محياه الذى يواجهك بحذر ويثنى عنك خدا، وشفتاه المضمومتان أن تحت هذه الأطمار نفسا فيها خير كثيرا واستعداد قوى ، ولو أن يدا امتدت اليها وساعفتها لكان لها شأن آخر وياله من جمال مخبوء فى أوحال .. »

وهو بعد هذه المقدمة الأدبية يفاضل بين هذه اللوحة وبين لوحة للفنان محمود سعيد فيقول « رأينا له صورة سيدة انجليزية باسمة خيل الينا أن فيها معانى قصر المصور فى ابرازها ، وان المرء لو غرز أصبعه فى جانب خدها لما صادف عظاما تقاومه ، وهذا خطأ فى التخييل بلا ريب فان الجسم عظام ولحم ، ومهما بلغ امتلاء الخدين على جانب الفم فان من الغلط أن

يصورا بحيث تنتفى فكرة وجود عظام الشدقين مستورة تحت اللحم . وليس حول السيدة جو ما ولا هواء فكأنها ملصقة بستار أو كان ظهرها ورقة على ورقة . ويجب ان يشعر الناظر أن حول السيدة هواء كما يشعر اذ ينظر صورة الغلام المتشرد ، وهى مقارنة يجب على المتفرجين ان يقوموا بها ليدركوا الفرق . هذا فضلا عن الدرس الذى فى الألوان فى صورة الغلام والمقابلة بين الوردى الباهت فيها وبين البنفسجى وهى مقابلة تلذ العين وتروق النظر.

وهنا يحاول المازنى أن يتخطى المدلول الأدبى للعمل الفنى الى مناقشة عناصر الأداء التشكيلى والحكم عليها ... غير أن نقده لهذا العمل من اعمال محمود سعيد لا يعنى عدم استجابته لأسلوبه الفنى بل هو على العكس افرد مقالا كاملا لاعمال محمود سعيد فى مناسبة سابقة لما تمثله فيها من دلالات ومعان يضعها فى المحل الاول عند النظر الى آثار الفنون فهو دائما يستقرىء العمل الفنى فكرته ومحتواه وقدرته على تجسيم المعانى .

ولهذا فهو يرى انه « اذا كانت رقعة الصورة محدودة ، وكان التصغير الذى يضطر اليه الرسام لا يحرك الاحساس بالجلال تحريك الضخامة وترامى الأبعاد على الرغم مما يصنعه المصور وما يستطيع أن يقوم بأخيلة الناظر ولكن المصور مع ذلك يسعه الى حد أن يعطينا فكرة عما لا يقوى على المحافظة على حقيقة أبعاده ، وذلك بواسطة المقارنة بمقياس معروف مقرر فى البداءة ، وخير مقياس هو الانسان ، على الرغم من تفاوت أطوال الناس واختلاف اجرامهم » .. وهو يرى أنه من « السخافة الواضحة ان يعمد احد الى منظر جليل رائع فيصغره ويدعه على لوحة وحده ، وليس الى جانبه لا انسان ولا حيوان ولا منزل أو شجر او غير ذلك مما يناسب المشهد ويعين على تصور ضخامته » .

ومن أجل هذا فهو يرفض لوحة وادى الملوك لراغب عياد لانه اجتزأ بالمنظر الذى رسمه ولم يعن بأن يهىء للناظر وسيلة تعينه على تصور الحقيقة الجليلة بكل ما فيها من روعة أو ببعضه

ومرة اخرى تستوقفه لوحات صبرى للأشخاص فهو يرى انه يثبت فى الوجه حالة مخامرة لا زائلة ، وشعورا باطنا ملازما ولوحاته على عكس غيرها من صور الأشخاص « التى لا يرى فيها الا حالة زائلة ليست بالتى ينبغى أن يطلبها المصور ويعالج ان يؤديها ويثبتها ، اذا لم يكن فى اثباتها مزية خاصة أو براعة شاذة وقدرة وتجديد فى ادائها .

وليس الحال كذلك فى تلك الصور التى لاتكاد تمضى عنها حتى تنساها كأنك ما رأيتها . ذلك الى عيب فى الرسم كالذى وقع فيه الأستاذ ناجى فى صورة « مدام آدم » اذ جعل ماينسدل على ساقيها من ثوبها وهى جالسة كأنه قطعة من الجلد الغليظ ملتفة عليهما تحس بعينك سمكه وغلظة » .

وللمازنى بعد ذلك سجال مع مختار حول تمثال نهضة مصر تمثلت فيه فوارق نظرة الأديب ونظرة الفنان الى الأثر الفنى وتقييمه .

واغلب الظن أن شواغل الحياة صرفت المازنى عن متابعة الحركة الفنية ومعارضها أو انه حمل هذه الرسالة رائدا ثم تركها حين بدا النقد الفنى فى مصر تتشكل معالمه .

ولكن المازنى يضع فى بعض احاديثه مبادىء عامة فى النقد هى بمثابة وصية رجل تمرس على النقد تدل ناقد للفنون والآداب .

فهو يرى أن على الذى يريد النقد ان يصدق نفسه ، فان صدق النفس أولى واجدى ، وان النقد عبارة عن رفع ميزان والميزان ذو كفتين فى واحدة يوضع الاحسان وفى الأخرى توضع الاساءة والتقصير ، كما ان النقد النافع هو الذى يتوخى فيه صاحبه القصد والاعتدال فيحسن بمن يزاول النقد أو يبدو له ما يغرى به أن ينام على الرأى الذى يعن له ليلة او ليلتين، ويديره فى نفسه يوما أو يومين قبل أن يجرى به لسانه أو قلمه ، فان النفس تسكن والوجوه تتفتح والغوامض او الخافيات تتبدى والراسب يطفو والغائب يحضر والرأى فى النهاية يكون اقرب الى الاتزان واشبه بالعدل .

لقد قال المازنى أن الحظ قضى أن يكون عصره عصر تمهيد وأن يشتغل أبناؤه بقطع الجبال التى تسد الطريق وبتسوية الأرض لمن يأتون من بعدهم « وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق يأتى نفر آخر من بعدنا ويسيرون الى جانبه ويقيمون على جانبيه القصور شاهقة باذخة ويذكرون بقصورهم وننسى نحن الذين اتاحوا لهم أن يرفعوها سامقة رائعة والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد » .

ولكن المازنى سيظل وجها لا ينسى فى حياتنا الثقافية حتى فى تلك الجوانب البعيدة عن آفاقه المعروفة فلقد أرسى فيها دعائم ومهد الطريق .

الشخصية القومية
للفنون الافريقية

شهد المهرجان الثقافى الافريقى بالجزائر ملامح من وجه هذه القارة التى آن لهـا أن تتفتح على أشعة التقدم ونشوة الحرية •

من الدول الممتدة على شـاطىء البحر الابيض حتى الدول الرابضة عند جذور القارة فى أعماق الجنوب ، بدت معالم الشخصـية الأفريقية بين وحدة تجمعها وبين تنوع فى الرؤى والاساليب قبل أن تنفرد به قارة جمعت أجناسـا متباينة العقائد والأفكار والثقافات •



نحت من تنجانيقا

تصدر هذه الاختلافات عن أختلاف فى طبيعـة الموقع وعبقرية المكان ومعطياته للفنان ، واختلاف فى النظرة الى الكون ، وتباين فى العقيدة وخلفية العلاقات الروحية التى تربط الانسـان بالقوى الخالقة ومدى أدراكه لهـذه القوى ، ثم أختلاف فى وظيفة الفن الاجتماعية من حيث اعتباره قيمة ثقافية تشارك فى صنع الحياة الى كونه جزءا من الحيـاة نفسها يرتبط بحيـاة الناس فى الفرح والحزن والموت وفى سـاحات القتال والرقص وتؤدى أشكاله واشاراته دورا فعالا وأحيانا دورا له غموض السحر وأسراره •

واذا كانت أجزاء من القارة قد خضعت لمؤثرات أجنبية وتيـارات وافدة فان منهـا ما بقى معقلا تنبعث منه موسيقى الجاز ، ومقـاطع النحت الجسور والاقنعة المتعددة التعبير •

من رقص الجزائر الى رقص الـكاميرون ومن حضارة التمثال المصرى القديم الى عبقرية القناع الافريقى رحلة طويلة ضـاربة فى عروق الزمان والمكان ، تستطيع هـذه الشعوب أن تلقى فيهـا خصائص الوحدة وسـمات التباين وهى على أى حال كنـوز تؤكد القيم الحضـارية للشـخصية الافريقية تلك القيـم التى فرضت وجودها على الثـقافة الغربية وأمدت الفن الاوروبى فى أوائل العشرينات بأسباب التحرر والانطلاق •





راقصة من الكاميرون



راقصة من الجزائر



رأس ملك (الأسرة ١٨)



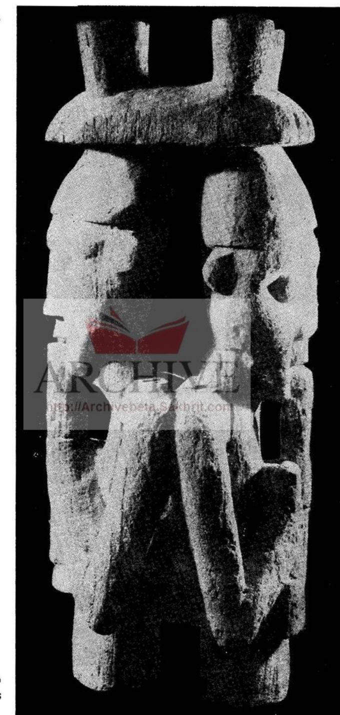
قناع للبالوبا من الخشب الملون بالأبيض
والأسود من الكونغو



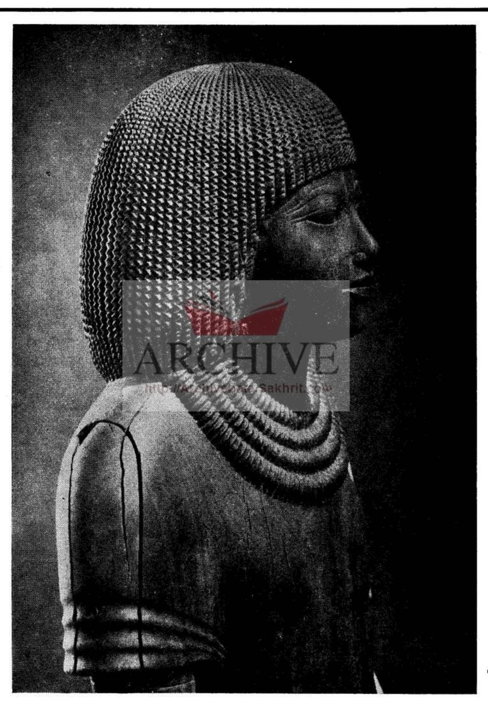
وجه من نيجيريا



قناع من الخشب الملون بالأسود
والأحمر من الكونغو



نحت من الكاميرون



تمثال من الأسرة الثامنة عشرة



اناء (فاز) من الخشب للماء او النبيذ على هيئة انسان من الكونغو كنشاسا

راس امراة من البرونز من بنين

ماسك على هيئة شخص جالس من الخشب من الكاميرون

القمر

وحتمية دخول عصر العلوم والتكنولوجيا

بقلم: عادل احمد ثابت

في اللحظات التى هبط فيها نيل أرمسترونج وأدوين ألدرين على سطح القمر وسارا فوق تربته، ووضعا مايحملان من أجهزة علمية خاصة ترصد العديد من الظواهر العلمية التى يتميز بها وتحيطه، وأخذا عينات مختلفة من صخوره ٠٠ فى هـذه اللحظات التاريخية التى سجلها تاريخ انسان الأرض يوم ٢١ يولية ١٩٦٩ ، بدأ عصر جديد دون أدنى ريب لهذا الانسان ٠٠ عصر التحمت فيه ثورة جديدة للعلم والتكنولوجيا بخفقات الانسانية كلها فى كل شبر على كوكبنا الأرضى ٠ بنبضات عالية من الأمل العظيم اهتزت بها كل القلوب ٠٠ ان شيئا هائلا قد حدث ، وأن أشياء هائلة سوف تحدث ٠٠ تتخطى كل الحدود التقليدية للفكر والعمل البشرى ٠٠ حتى ليمكن بكل موضوعية ، وبعيدا عن أى انفعال عاطفى وبالرغم من كل المبررات الطبيعية لمثل هذه الانفعالات الجارفة ، أن نحدد للانسانية تاريخا جديدا ، هو تاريخ ما قبل الهبوط على القمر ، وتاريخ ما بعد الهبوط عليه ٠

ونحن فى مصر ، مثل سائر البشر فى كل مكان فى العالم كنا نتابع هذه اللحظات التاريخية واحدة تلو الأخرى ، قلوبنا مع أبوللو ١١ ، ومع المركبة القمرية النسر ، ومع رواد الفضاء والقمر، ومع كل حشود العلماء والفنيين فى هيوستون بالولايات المتحدة الامريكية ، الذين تعاونوا منذ عديد من السنوات ، فى عمل جماعى مترابط متكامل لاعداد هذه المعجزة العلمية وانجازها ، ومع لونا ١٥ كنا نتابع كل هذه الأحداث بتفاصيلها المثيرة الأكثر من رائعة والأعلى فوق كل وصف ٠٠ كنا معها بقلوب متفتحة ٠٠ لأننا كما قال جمال عبد الناصر قادرون على أن نرى الضوء حيث يكون ٠٠ وعلى استقبال الضوء عقلا وقلبا ٠ ولاننا نعتبر أن أى انجاز يحققه الانسان فى أى مكان هو تكريم للانسان فى كل مكان ٠

ولكننا فى مصر ، مثل شعوب أخرى غيرنا ٠٠ فى فيتنام وآسيا ، فى ألمانيا وأوربا ، فى أمريكا الجنوبية ، وأفريقيا ، بل فى الولايات المتحدة الامريكية ٠٠ نتطلع مع الحدث التاريخى الفريد الى أن يرتفع الانسان الى مستواه ٠٠ الى مضمونه الانسانى الشامل ٠٠ أن يحل السلام على الارض، أن تتآخى العائلة البشرية كلها ، أن تتحد الجهود لحياة أفضل فى مجتمع يتحرر من الجهل والفقر والمرض والتعصب والعدوان ٠٠

كنا فى مصر ننظر الى ما يحدث على القمر ، وما يدور فى أفلاك الفضاء خارج كوكبنا الأرضى ٠٠ وأعيننا وقلوبنا لما يحدث فى جبهة القتال ، وما يدور حول القناة وفى سيناء وكل الارض العربية المحتلة ، حيث نواجه التعصب والغدر والعدوان ٠٠ نواجهه للمرة الثالثة فى مدى عشرين عاما ٠٠ فى ١٩٤٨ حينما اغتصب الاستعمار قطعة عزيزة من أراضينا ليزرع فيها قاعدة للارهاب المنظم ضد شعوبنا العربية فى مسيرتها التاريخية الكبرى من أجل الاستقلال والتحرر ، وفى ١٩٥٦ للقضاء على الثورة الوطنية الظافرة ، وفى ١٩٦٧ لوقف التقدم الاقتصادى والاجتماعى والتحول الاشتراكى والاقتراب من ثورة العلم والتكنولوجيا ٠

كنا فى مصر نرنو الى ما يمكن أن يعلنه الحدث التاريخى فى تاريخ البشرية من معانى الوحدة الانسانية والتقدم العالمى ٠٠ وأفئدتنا تهوى الى الدورة الثالثة لمؤتمر اتحادنا الاشتراكى العربى لنبحث واقعنا فى ردع العدوان وتحرير الأرض والانسان ٠٠

ومع انتصار العلم فوق القمر ، كنا نبحث كيف

ينتصر الحق فوق أرضنا العربية ·· والمعركة واحدة ، لانها معركة البشرية من أجل التقدم ·· ووسائلها واحدة ·· التخطيط العلمي ، والجهد الجماعي المنظم الواعي ، والتنمية الشاملة الموجهة ·

ويعلن شعبنا ·· ألا سبيل لبلوغ الهدف سوى مواصلة النضال بكل متطلباته ، وهزيمة العدوان وغاياته ، بالتوسع في التنمية والتصنيع والتطور الاشتراكي ، والدخول في عصر العلم والتكنولوجيا ·

البناء العلمي ضرورة وطنية :

ولقد يبدو غريبا أن نتحدث عن الدخول في عصر العلم والتكنولوجيا في نفس الوقت الذي وصلت فيه بعض البلاد المتقدمة الى القمر ·· والحقيقة أن هذا الموضوع كثيرا ما يطرح للمناقشة في الدول النامية ، وفي بعض الاجتماعات والمؤتمرات الدولية التي يحضرها ممثلون لها ·· ويأخذ عدد من الخبراء الوطنيين والاجانب ما يمكن أن يوصف بوجهة النظر « الانهزامية » التي تتبنى نظرية ألا فائدة وألا سبيل لملاحقة ذلك التقدم العالمي المذهل · ومع الاعتراف الكامل بالامتياز والتفوق للدول المتقدمة ، وخاصة الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفييتي ، فلابد من وجود قدرة علمية قومية لكل الدول ، حتى تلك التي تبدأ من أول الطريق – ولا بأس هنا من تكاتف الجهود على مستوى ثنائي أو اقليمي في بعض الحالات – ذلك لأسباب متعددة ، سياسية واقتصادية وثقافية وعلمية · ومن الواضح أن التخلف في المجال العلمي والتكنولوجي والاعتماد المطلق على طرف أكثر تقدما انما يعني التبعية لهذا الطرف ، ومن هنا يصبح العلم والتكنولوجيا بمثابة النافذة التي يتسلل منها الاستعمار الجديد والسيطرة الأجنبية السياسية والاقتصادية بعد أن اضطر للرحيل في مواجهة الثورات الوطنية · كذلك فان الاعتماد على الخبرة الاجنبية المستوردة يعني اقصاء الوطنيين من مواقع القيادة في المصانع والمزارع والجامعات والمعاهد العلمية والتعليمية وغيرها بحكم عدم تمكنهم من استيعاب ومتابعة ما يستورد من تكنولوجيات ووسائل انتاج ، بل يعني أن اختيار هذه التكنولوجيات والوسائل الانتاجية ذاتها أمر لا يملك تقريره الا الأجانب والذين يصبح اخلاصهم أمرا مشكوكا فيه بشكل بالغ الخطورة في معظم الأحيان · فاذا أضيف الى ذلك أن هذه التكنولوجيات أو وسائل الانتاج مهما كانت حداثتها ، تحتاج في أكثر الأحيان الى أنواع من الاقلمة لتتلاءم مع الظروف المحلية لكل بلد ، كأن تستخدم مواد أولية تتوفر فيه ، فان هذه الاقلمة إما أن يقوم بها أيضا خبراء وعلماء أجانب وهو أمر لا يمكن الوثوق فيه لتعارض مصالح الجهة الموردة والتي تفضل الاعتماد عليها في توريد كل مستلزمات الانتاج ليزداد الربح ولتستقر السيطرة ، أو لا تتم هذه الاقلمة اطلاقا فيتحقق للجهة الاجنبية كل مصالحها الاقتصادية المباشرة والسياسية غير المباشرة ، وتكون النتيجة أيضا ألا تستغل الثروات الطبيعية الوطنية ، ولا ترتفع كفاءة العمل الوطني ·· وتتأثر تبعا لذلك الاحتياجات الوطنية لأنواع التعليم العام والعالي ، ومستوياته · واذا لم تتوفر امكانيات البحث العلمي في الجامعات ، لعدم ضرورته في تدعيم الاقتصاد القومي ، هبط مستوى التعليم الجامعي ، واهتز الكيان الثقافي بأكمله ·

لهذا ، أصبح من المحتم لكل دولة ، مهما كان شأنها ، حجما أو غنى ، أن تقيم البناء العلمي وتدعم قاعدة البحث العلمي ، حتى يمكن أولا اعداد الافراد الوطنيين الذين يقومون بتنفيذ مشروعات الانتاج والخدمات ، والذين يستطيعون بالتجربة والخبرة والممارسة والتدريب المستمر تحديد مجالات التقدم التكنولوجي لبلادهم واختيار أنسب الطرق والوسائل لاحداث مايسمى بالتغيير التكنولوجي ، أو الانتقال في سلم التقدم الحضاري ، والارتقاء الذاتي في هذا السلم من خلال البحث العلمي · وهنا لا يصبح الحصول على المعونة الفنية الاجنبية بشكل عام أمرا محدودا فحسب ، بل متفقا مع المتطلبات الحقيقية للبلاد متحررا من كل أنواع الضغوط المختلفة ·

وليس يعني بناء القدرة العلمية لكل بلد أن تسعى في كل مجالات الدراسات العلمية ·· فمن غير المتصور لدولة صغيرة نسبيا حجما وموارداً ، أن تشغل نفسها بدراسات حول الفضاء أو السرطان أو غيرهما مما لا تستطيع بحال أن تنهض به ، ولكن من الضروري لهذه الدولة أن تقيم بناءها العلمي في حدود متطلباتها وتصورها للمستقبل · ومن هنا يصبح التخطيط العلمي والتخطيط للعلم أمرا واجبا ، وتصبح السياسة العلمية ضرورة أساسية لا تقل في أهميتها عن السياسات التعليمية والاقتصادية والخارجية الخ·

العلم وثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ :

وليس من ريب أن الجمهورية العربية المتحدة لاتقف في أول الطريق ، من حيث البناء العلمي والتكنولوجي ، بل أننا قطعنا فيه شوطا طويلا ، ومن الحق أن مسيرتنا في هذا المجال لم تبدأ منذ زمن بعيد بالرغم من تأصل جذورها سواء في التاريخ القديم أو المتوسط أو الحديث ·· ولكن الاحتلال البريطاني حطم كل جهد وطني علمي في

أى نوع من الوجود ، وأوقف كل البدايات المزدهرة التى كانت تبشر بكل نمو وتطور وتقدم ، وأسدل على البلاد استارا من الظلام الرهيب لم ينفذ منه شعاع واحد الا وارتبط تلقائيا بالكفاح الشعبى المرير من أجل الاستقلال والتحرر الوطنى • وكان أعظم ما يعتز به المستعمرون البريطانيون فى مصر فى تقاريرهم الى رؤسائهم أنهم قضوا على الصناعة الوطنية وعلى التعليم ، ومن ثم على العنصرين الأساسيين لكل تقدم حضارى • ولولا الكفاح الوطنى المرير لانشاء الجامعة ، والصناعة الوطنية لعانت البلاد أشد ألوان العناء ولأصبحنا فى موقف يشابه ذلك الموقف العصيب الذى لاقته ولا تزال تلاقيه كثير من دول المستعمرات فى أفريقيا وغيرها حين خرج المستعمرون وواجه أبناء البلاد مواقف متأزمة لاتزال تفرض عليهم أعقد المشاكل فى بناء مجتمعاتهم الجديدة •

واذا كان الجهد الوطنى الشاق قد أرسى بعض الدعائم ، وبذر بعض البذور الصالحة •• فان الرعاية الشاملة نسبيا له لم تبدأ الا منذ ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، سواء فى ميدان العلم أو الصناعة ، وهو مايذكر بالتأكيد والاعتزاز للثورة المصرية •• ويكفى أن نذكر أنه مع انشغال الثورة بالجانب الاستقلالى السياسى والعسكرى لمصر والسودان خلال الاعوام الأربعة الأولى ، فان الاهتمام قد شمل فى الجانب العلمى استكمال المركز القومى للبحوث ، وانشاء مؤسسة الطاقة الذرية ثم المجلس الاعلى للعلوم ، كما شمل فى الجانب الصناعى كهربة خزان أسوان وتنفيذ مشروع الحديد والصلب ومصنع السمادبأسوان والعمل على انشاء السد العالى •• ومن هنا كان العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ محاولة أكيدة لوقف تيار الثورة الوطنية الشامل واغلاقه دون الانفتاح والانطلاق مع ثورات الشعوب المناضلة الأخرى •

واذا كانت هزيمة العدوان متفقة مع مسيرة التاريخ فانها قد دفعت بالثورة المصرية الى مزيد من اندفاعة التقدم ، فكانت خطة البحث العلمى أول ثورة حقيقية فى مجال العلم وأول محاولة متكاملة لبناء سياسة علمية قومية ترتبط بكل جوانب الحياة المصرية ، وكانت خطة التصنيع أول ثورة حقيقية هى الأخرى فى مجال التكنولوجيا ، وكان الاثنان بالاضافة الى تمصير رأس المال الأجنبى ارهاصا وسبيلا وتمهيدا طبيعيا وتاريخيا الى القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١ ، وانشاء وزارة للبحث العلمى وأخرى للتعليم العالى ووضع خطط التنمية الشاملة اقتصاديا واجتماعيا ، **فى كل مجالات الإنتاج والخدمات •• ولهذا كان** عدوان ١٩٦٧ ردا على هذه التحولات العميقة التى تؤثر فى مجتمعنا المصرى ، وفى المجتمع العربى كله •

ومن هنا يؤكد المؤتمر القومى للاتحاد الاشتراكى العربى فى دورته الثالثة فى بيانه الصادر يوم ٢٦ يولية ١٩٦٩ « ان المعركة التى تخوضها جماهيرنا معركة ذات جانبين : معركة التحرير حتى يتحقق للانسان العربى النصر ، ومعركة التحول الاشتراكى حتى يتحقق للانسان العربى التقدم والحياة الكريمة » •

وانبثاقا من هذا البيان ، وامتدادا لبيان وبرنامج ٣٠ مارس ١٩٦٨ ، يقرر ضرورة المضى فى الدخول فى عصر العلم والتكنولوجيا ، بأن تعد اللجنة المركزية دراسة كاملة فى هذا الموضوع تكون بمثابة أساس تلتزم به الدولة فى سياستها العلمية والتكنولوجية ، تحقيقا لهدفنا جميعا فى وضع العلم فى خدمة التطور لصالح الجماهير •

العلم طريق للتحرير والتقدم :

• اننا بذلك نضع المبادىء الأساسية التاليه :

أولا : ضرورة تأسيس مجتمعنا ودولتنا على أساس العلم والتكنولوجيا •

ثانيا : ضرورة وجود سياسة قومية للعلوم والتكنولوجيا •

ثالثا : أن السياسة العلمية والتكنولوجية جزء لايتجزأ من السياسة العامة للدولة ، تهدف الى تحقيق النصر فى معركة التحرير، والى تحقيق التطور لصالح الجماهير •

ان الشعب الذى يقدر لثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ عملها على بناء القاعدة العلمية والتكنولوجية فى مصر ، يتطلع من خلال جماهيره وجهدها الى أن يكون العلم والتكنولوجيا أساسا لمسيرة التقدم وتحقيق النصر •• واننا بذلك ، لانكون بعيدين أبدا عن أن نسير مع الانسانية فى تاريخها الجديد •• تاريخ ما بعد الهبوط على القمر ••

ان نقطة البدء تبدأ دائما من مواقع أقدامنا ،من زحفنا للتحرير ، للتصنيع للانتاج ، للتقدم •• حينئذ تختلج نبضات قلوبنا من موقع ترابنا مع كل قلوب الانسانية وهى تخطو على تراب القمر •• وحينئذ نستطيع أن نتكلم مع الجميع لغة واحدة ، متشابهة ، متقاربة ، متفاهمة •• لغة السلام والتآخى والتعاون •• لغة العلم والانسانية •••





ملاحظات حول موسيقى الشعر العربى

للدكتور شكرى محمد عياد
دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٨

بقلم : د. صفاء خلوصى

ان ظهور مثل هـذا الكتاب فى اللغـة العربية وبهذا الشكل الموجز كان ضروريا لاثارة التفكير فى دراسة العروض العربى دراسة موسيقية لا لغوية ، وبصورة أعمق مما جرى عليه قدامى العروضيين واكثرية العروضيين المحدثين .

وباعتقادى ان هـذا الكتاب وامثـاله سيغير مجرى الدراسات العروضية فى المستقبل غير اننى اود ان اقول بصراحة اننا لا نستطيع ان نغالى فى قيمة الدراسات النبرية للعروض العربى ، فاللغة العربية لغة معربة وعروضها كمى Quantitative فالطريقة المقطعية افضل طريقة لدراستها ، اما الانكليزية واشباهها من اللغات المبنية ـ اى التى ليس لها علامات اعراب توشـح اواخر الفاظها ـ فلا يمكن تبين شعرها الا بالنبرات ، وكذلك هو الامر مـع الشعر العامى العربى المبنى ـ اى السـاكن الأواخر ـ فهو كذلك يتبع طريقة النبرات فى النظم والوزن .

ودعوى ان الطريقة المقطعية افرنجية او انهـا اختراع اوربى بعيدة عن الصواب لاننا نجدها عند الخليل فى اقدم الدوائر العروضية التى وصلتنا ، فالخليل يرمز الى المقطع المتحرك القصير بدائرة صغيرة ٥ والى المقطع الطويل بدائرة صغـيرة يتبعها خط عمودى ١٥ ثـم انه اول من فطن الى «الاقدام» Feet يوم دعا الى استعمال الاسباب والاوتاد فالوتد المقرون (بـ) او المفروق (ـب) والفـاصلة الصغرى (ببـ) كلها اقدام غير انه ذهب خطوة ابعد مما ذهب اليه الافرنج ، فابتدع التفاعيل التى هى فى معظم الاحيان عبارة عن قدمين نحو :

مفاعيلن بـ ـ ـ
او مفعولات ـ ـ ـ ب
او مستفعلن ـ ـ ب ـ
او متفاعلن ببـ ب ـ
او مفاعلتن بـ ببـ

ولعل فاعلاتن ـ ب ـ ـ وحدها هى التى تتالف من ثلاث اقدام ، وحتى هذه تتالف من قدمين فى بعض الحالات عندما تكون ذات وتد مفروق :

فاع لاتن ـ ب ـ ـ

أما مستفع لن ـ ـ ب ـ ذات الوتد المفروق فتتالف من قدمين احدهما طويل والآخر قصير .

بقيت لدينا تفعيلتان فقط من قدم واحدة هما :

(١) فعولن ب ـ ـ
(٢) فاعلن ـ ب ـ

وقد ذهب الشاعر جميل صدقى الزهاوى الى انهما هما أصل العروض وانهما التفعيلتان اللتان اشتقت منهما جميع التفاعيل الاخرى وقد ذكر ذلك فى مقال له نشره فى مجلة المقتطف فى أوائل العقد الثـالث من هـذا القرن ، واذا صحت هذه النظرية توصلنا الى حلقة مفقودة تربط العروض العربى والافرنجى لشيوع هاتين التفعيلتين عند الافرنج .

واعتقد ان طريقة الخليـل ليست لغوية بحتة بل انها لغوية ـ موسيقية فالمظهر اللغوى لها هذه التفاعيل المالوفة اما المظهر الموسيقى فتطبيق نظام الاسباب والاوتاد ، لذلك لا نوافق المؤلف على قوله (ص ١٣٣) : « كان العروضيون علماء لغة همهم البحث فى الاشكال اللغوية لا فى المعانى.. أما النقاد فلم يتناولوا العلاقة بين الاوزان والمعانى» .

ولسنا ندرى ما المقصود على وجه الضبط من نقل العروض « من علم معيارى يضبط القواعد ٠٠ الى علم وصفى يسجل الظواهر العامة والاختلافات الجزئية» (ص ٥) فان الشق الثانى من هذا الكلام ليس من اختصاص علم العروض قدر ما هو من اختصاص النقد الأدبى ٠

ومن المؤسف الا يكون هناك منهج بحث واضح ولا هدف معين للكتاب باعتراف المؤلف نفسه ، اذ يقول (ص ٥) : « ولا أظننا وصلنا فيه حتى الآن الى نتائج نستطيع ان نمسكها بأيدينا وندفعها الى الناس قائلين : « ها كم الحكم فى قضية الشعر الجديد ، أو هاكم الصورة الحديثة لعلم العروض » ٠

وليست معالجة قضية « الايقاع » فى العروض العربى بالشىء الجديد ، فقد عالجها المستشرقون معالجة جدية ، وتطرق اليها الباحثون عند الكلام على «الموسيقى الداخلية» للشعر ، بل وتحدث عنها العرب عندما قالوا : « هذا شعر لا ماء فيه » أى « لا ايقاع فيه » ، وقد جاءوا بالزحافات والعلل للعناية « بالايقاع » وتجميل الوزن ٠

وليس ثمة امكان «للعدول عن طريقة السواكن والحركات الى طريقة المقاطع » (Sy labies) لأن المقاطع نفسها مكونة من متحركات وسواكن ، فالركزة (ب) حرف متحرك ، والمدة (ـــ) حرف متحرك مشفوع بساكن ، فأى تعارض بين الفكرتين ؟ وأى مجال للفصل بينهما ؟

وكنا نتوقع عندما ياخذ المؤلف بما يقوله « فايل » فى الموسوعة الاسلامية من ان الاسباب والأوتاد ليست عناصر الاقدام (ص ١٣) أن يقول : انها الاقدام بالذات ٠

وكنت أود لو انه لم يتطرق بالمرة الى النظريات السخيفة من حيث نعت المسرح مثلا «بأن فيه لونا جنسيا بحيث يمكن تصويره بصورة المتكسر او المغنى المخنث » (ص ١٩) ٠

واننى لاستغرب من توقف ترجمة الشعر الاوربى الى العربية على استحداث طريقة جديدة فى النظم العربى لاجتذابه (ص ٢٣) ٠ ان هذا ليس عجزا من أسلوب النظم القديم بقدر ماهو عجز من الناظمين وادعياء الشعر أنفسهم٠

على اننى أؤيده تمام التأييد فى قوله (ص ٣١) : «لاجرم تحول الدارسون المحدثون الى (المقاطع) ورأوا ان هذه الوحدات المستعملة فى تحليل الاصوات اللغوية على اختلاف اللغات هى أصلح ما تنقسم اليه التفاعيل » ٠

غير انه ليس معنى هذا الاستغناء عن دراسات الاسباب والاوتاد والتفاعيل بل ان الدراسة بالطريقة المقطعية تاتى اولا ثم تاتىدراستها على أساس الاسباب والاوتاد والتفاعيل، فالجمع بين الطريقتين افضل شىء ٠

واستحسن اضافة الى ذلك دراسة النبرات ، وقد رايت من تجاربى الشخصية ان المقاطع الطويلة هى على الاكثر منبورة ، ولا سيما تلك التى تكون عرضة للزحافات ٠

واننا لنرحب بالتعريف الجديد للقافية : « انها المقطع الشديد الطول فى آخر البيت أو المقطعان الطويلان فى آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة » (ص ٨٩) ٠

على أن المقطع الشديد الطول ـ ه عبارة عن متحرك فساكنين ولا يكون مؤلفا من «ساكن فحركة قصيرة فساكنين» كما ذكر المؤلف ٠

وقد ألمع الى ذكر كتاب جليل القدر فى علم القافية هو كتاب هنرى لانز «الاساس العضوى للقافية» (مطبعة جامعة ستانفورد ،كاليفورنيا ، ١٩٣١) وحبذا لو تصدى لهذا الكتاب من يترجمه ترجمة دقيقة ليكون عونا لدارسى علم القافية فى العربية ٠

ولم أر داعيا لحيرة المؤلف فى الرجوع الى أصل القافية (ص ٩٦) فالقافية ـ باعتراف المستشرق الفرنسى رينو ـ عربية (راجع «فتوحات العرب فى فرنسا » النسخة الفرنسية المطبوعة سنة ١٨٣٦) فقد جاء فى الصفحة ٣٠٦ ما ترجمته « يرجع الى العرب البدو أول استعمال للقافية » ٠

والحق انه آن الأوان لتدريس العروض العربى على الطريقة الغربية باستعمال جهاز قياس الذبذبات (الاسيلوغراف) الذى يبين مواضع النبرات ، فاللغة العربية وان كانت لغة كمية معربة فهى لا تخلو من نبرات مهما كانت ضعيفة بالقياس الى اللغات المبنية كالانكليزية مثلا ، وكذلك باستعمال (الكيموغراف) جهاز قياس الموجات ٠

ولا أرى من الذوق بأى حال من الأحوال تسميه الزحافات بالفلج والنخ والمرض الخفيف (ص ١٠٠) فالزحاف المعتدل فى الشعر بمثابة الملح فى الطعام فهو حلية لا معرة ٠

وقد تكون القافية وسيلة من وسائل الايقاع (ص ١٠٣) وقد لا تكون ، فليس اكتشاف الوزن مبررا لاطراحها ٠ انها رتاج لباب البيت الجميل ، والبيت الواحد عند العرب قصيدة ، وبما ان الارتجال كان هو الغالب على الشعر العربى كان لا بد من استعمال الابيات وحدات كاملة قائمة بذاتها ، ولكن فى عصر الشعر «المكتوب» لا المرتجل تصبح القافية بابا لنهاية القصيدة لا لنهاية البيت على نحو مانجد عند شكسبير ٠

واننا لنشكر المؤلف الذى أثار قضايا قد تكون جديدة بالنسبة لمن لا يحسنون اللغات الأجنبية ، ولعل اهم هذه جميعا مسالة « الايقاع » ، وربما يكون أفضل تمييزتشبيهى بين الوزن والايقاع هو ان الوزن كالموجة والايقاعات كالمويجات فيها ٠

ومن المبهج أن نلاحظ ان المؤلف قد استعمل بعض الالفاظ والتعابير التى يراد لها التداول لجعل كلامنا العصرى اكثر وضوحا ومرونة من نحو قوله تقعيد القواعد (ص ٧) و «متزامن» (ص ١٠٩) والقافية الايقاعية (١١٨) والقافية المعكوسة (١١٩) والمؤالفة والمخالفة (١٢٤) وعبارات روسمية (١٠٧) ومن وراء وراء (١٤١) والاستبطان (١١١) والابحاث «المعملية» (١١١)

وعلى كل حال فهذه الدراسة دراسة رائدة ستفتح الباب للمزيد من الدراسات فى اتجاه علمى تقنى جديد ، ومن يدرى فلعل « العروض » النظرى سيخرج من عالمه اللغوى الضيق الذى بقى فيه قرونا طويلة الى عالم تطبيقىتكنولوجى رحيب بفضل الاسيلوغراف والكيموغراف وما اليهما من الأجهزة التى ستجعل من هذا العلم العويص الجاف عند الاقدمين فنا رائقا رائعا عند المحدثين ٠

أصوات جديدة في الشعر الحديث

حول ديوان «الدم فى الحدائق»

للشعراء : محمد مهران السيد
حسن توفيق
عز الدين المناصرة

دار الكاتب العربى أغسطس ١٩٦٩

بقلم : أبراهيم فتحى

تختفى الابتسامات الهانئة من أشعار الدواوين الجديدة فلا نكاد نلمح الا ظلالا خافتة للابتسامات . وتلمع الدموع بين الصفحات حتى تغرق فى انسكابها الاغلفة والعناوين بالكآبة . وهل اكترث شاعر واحد بتلك اللعنات المنهالة من نقاد الفرحة والنضارة والاشراق ؟ فليس بين صفحات الدواوين الجديدة قناع واحد يرتدى الابتسامة الدائمة ، أو تتحجر السعادة فى عينيه استجابة لما يدعو اليه هذا الصنف من النقد . وعلى النقيض من ذلك ، يمتد الليل وتتراكم الظلمات في العوالم الشعرية غير عابئة بالبلاغات النقدية التى تصدر أوامرها الى الفجر بالشروق .

وقد يكون من الخطأ أن نقفز من تلك الملاحظة الى تعميم فضفاض يدرج الاتجاهات الجديدة فى الشعر داخل نطاق فكرى واحد مادام الشعراء جميعا لايضحكون ملء الاشداق . فالموقف الفكرى للشاعر لايجد تعبيره فى اتساق مقدمات منطقية مع نتائجها ، ولايتجسد فى صياغة المسائل النظرية العامة مترسما خطا مستقيما ، مصطبغا بلون واحد انه يترقرق فى تجارب جزئية متباينة شديدة التفرد . وتشى به لحظات من الانفعال لاتكف عن التغاير والتقابل والتقاطع ، فاللحظة هنا لاتنزلق اثر لحظة مماثلة فى خيط متصل كما تنزلق قطرات الماء من الصنبور وقد تتلكأ بعض اللحظات فى الذهاب . وربما أمكن أن نستشف « النظرة الكلية» للشاعر بطريقة تقارب استخلاص وحدة التكوين الموسيقى الذى يحتضن الحانا قد تبدو هائمة .

فليس من المحتم ان تحمل تلك الموجات الداكنة الشعر الجديد الى أغوار العدمية والقنوط . بل قد تكون أصدق تعبيرا - فى بعض الأحوال - عن موقف يتسم بالفاعلية . فالتفاؤل التاريخى لايفترض تتابع حلقات الانتصار والغبطة فى كل الفترات ولا يقيم أعراس الربيع فى جميع الفصول . ومعركة تحرير المصير الانسانى من علاقات القهر والاستغلال - من هذه الزاوية - ليست نزهة ممتعة على وجه العموم وان اعترضتها بعض العقبات . وليس على الشاعر أن يقرر فى جميع اللحظات ان كل شيء على مايرام رغم أنه متوعك قليلا . فهناك - فى المدى القصير - الدوامات القاتلة والمنعطفات الضائعة ، كما تتحقق الانتصارات عبر الهزيمة والموت . وليس ثمة ثمرة ذهبية فى صندوق عند نهاية الطريق : بل قاطعو الطريق والزواحف المتسلقة . وطريق آخر وعر . لذلك لاتعرف الاتجاهات الثورية - الجديرة بالتسمية - فى الشعر فى فترات الدوامات والمنعطفات ، كيف تمتطى «جياد السعادة المخصيات» ، لتلعب لعبة البطوليات الصبيانية الهزيلة ، وهى قبل ذلك لاتنظم أبدا شعارات الاسترخاء طنانة الشخير : ما اروع ! ما اعجب ، فالشاعر ليس واحدا من مناضلى الاحراش مكيفة الهواء ، يصوغ همهمات التفاؤل الوردى السطحى .

ولكن هل نتنهى من ذلك الى القول بأن «الحزن» يصلح محورا يدور حوله الشعر الجديد ؟ وأن ممارسة التجربة الشعرية تتطلب السخاء فى سفح الدموع ، وأن السوداوية أصبحت النزعة العصرية السائدة ؟ ان «الحزن» ليس الا تجريدا خاويا ، وقد يكون لونا تصطبغ به التجربة ولكنه ليس التجربة وليس اتجاهها . فما الذى يجمع بين أحزان العدمى القائل دائما بأن الكل باطل ، والثورى ابان خيانة الثورة أو هزيمتها المتطلع الى النجوم ، والرجعى النائح على عالمه الذى توشك أن تبتلعه المقبرة ، والصوفى الباكى في وقدة الشوق بعد أن غرس جذوره فى السماء ، والمنفى الضائع بلا جذور ؟ ، ليس التشابه فى هذا السياق الاشركا خادعا . فاحزان الشعراء لا تروى القصة القديمة ذاتها ، القصة المكررة عن آخر الابطال الذى تحطم قلبه أمس : وان الفوارق هنا ليست مجرد صبغة شخصية تلون الرؤية الواحدة أو تكسبها مذاقا خاصا ، بل هى حدود فاصلة بين اتجاهات شديدة الاختلاف مايفرقها من تضاد فى الطبيعة الجوهرية أكبر بما لا يقاس مما يجمعها من تشابه سطحى .

ولايمكننا الحديث أيضا عن جيل فنى من الشعراء يشكل تيارا واحدا ، مهما يشترك هؤلاء الشعراء فى الظروف

والعمر والثقافة ، فهم يتبنون زوايا رؤية مختلفة ، ويتخذون مواقف مختلفة في استجابتهم للواقع . ولماذا يجب أن يتقارب المنطق الذى يستجيبون به للاحداث وليس واقعهم كلا متجانسا ، بل تيارات متصارعة ؟ وقد لايدور الصراع بين التيارات في صورتها النقية قاطعة التحدد ، فما أكثر ما تختلط الأمور . والشاعر الواحد قد ينتقل من تيار الى تيار من تلك التيارات التى لا تكف عن تغيير ملامحها ، فنسمع في الديوان الواحد اصواتا متنافرة ، أو محاولة دائبة لاستخلاص صوت متميز من خليط من الاصوات .

ولناخذ على سبيل المثال دواوين ثلاثة ، لثلاثة من الشعراء هم محمد مهران السيد وحسن توفيق وعز الدين المناصرة صدرت مجتمعة في كتاب واحد ، عنوانه الدم فى الحدائق ، وكتب فى مقدمته الدكتور عز الدين اسماعيل .

فهذه الدواوين الثلاثة تعبر عن تجارب مختلفة كل الاختلاف ، لاتضمها رؤية واحدة ، ولايمكن اعتبارها عملا جماعيا ، أصدرته لجنة من الشعراء ، تعبيرا عن أحزان مشتركة .

فالشاعر الاول محمد مهران السيد يصدر عن تجربة ذات تكوين خاص ، هى بعينها تجربة المعاناة الشخصية للشاعر : الرحيل الى المدائن الفاضلة دون وصول . لقد سارمع القافلة التى تضرب في مجاهل الطريق الى أورشليم الجديدة ، وساق الحداة الضالون المضللون القافلة الى سدوم وعمورة . وابتلعت الرمال والخرائب مطلع الشباب ووقف الشاعر وتراب الزوابع والاعاصير يملأ عينيه لايفرق بين أشراق القافلة ، وبين نعيب الحداة ، وبدأ ينفض عن كاهله مايسميه غبار سنوات الضياع والعمى :

... أما هم

من كانوا يبنون على الرمل الاملس .. ناطحة سحاب !!

أضحت فى الصبح الكاسح .. حفرا ، يكسوها الطحلب والاعشاب

تتزوج فيها أنثى الخفاش العاقر ... بغراب !!

فلهم عندى .. عشرات الابيات

وعاد الشاعر من منفاه ، بعد أن أضاعت القافلة الطريق ، وضاعت فى الطريق ممزقة مبددة ، يحاول أن يفتح ذراعيه للصبح الكاسح .. طوبى لمشعلى قناديله جميعا ، مباركين كلهم . وسجل ديوانه الاول «بدلا من الكذب» رفضه لقراصنة الايديولوجية ، وتطلعه الى آفاق جديدة تشرق عليها شمس لا تعرف المغيب ، بعد أعوام خنق الصبار الجاثم فيها الحب . ولكن ماذا فعلت الاشواق بالشاعر فى الموكب الجديد ، باناشيده العالية وراياته التى تزدحم بها السماء ، وهل قاد الشاعر الصبح الكاسح الى اورشليم الجديدة ؟

أغمض عينى ، أفتحها . لاشيء سوى الاقفال

ومن الاقفال .. تطل وجوه .. تحمل آلاف العاهات

.. حتى أبوابك والشرفات . قد ختمت بالشمع الاحمر

ووراء الشمع الاحمر تتنفس جثث الاموات

حيث الاشياء هنالك .. لاتكبر أو تصغر

.. حتى الاجراس صدئت تحت الابراج .. الاجراس

وتخطى الصمت البوابة والحراس .

والمدائن الفاضلة عند الشاعر مهران السيد مدائن أرضية ، ليست جزءا من ملكوت السماء ، والرحيل اليها اسهام فى المعركة الاجتماعية . وأبعد الاشياء عن تجربته الشعرية أن توصف بالصوفية كما يذهب الدكتور عز الدين اسماعيل فى مقدمته . ففى قصيدة «وسادة من خشب» شيخ لم يلعن الزمان مرة ولم ينسب مصيبة الى القدر ويبحث عن جذور المشكلات فى العلاقة بين الانسان والانسان ، وهو لايصادق الكتب ويعمل عطارا ، وقد طردته القرية ذات مرة لانه يرفض مجيء الخلاص مع وافد غريب تقذفه السماء :

والارض فيها الماء

والحب والزهور والغناء

وكل ماتفتشون عنه فى مجاهل الدروب .

فكيف يمكن أن نصل من هذه القصيدة بالذات الى نقيض ما توحى به ؟ ، لقد رفض اهل القرية الغارقون فى الصوفية السلبية ، رؤية الشيخ التى تنفذ الى أعماق الواقع وتهدف الى اعادة تشكيله . وليس من الممكن ، المطابقة بعد ذلك بين هذا الشيخ وبين شيخ صوفى آخر فى قصيدة « ثم ماذا » . والجو العام لهذه القصيدة يحيط هذا النوع من التصوف بسخرية لا تخطئها الأذن ، فالفتية الذاهبون الى الحضرة خرجوا لتوهم من الحانة يتساءلون كيف يقضون بقية الليل فى التسكع او فى احضان العاهرات أو فى لعبة النرد ثم يتفقون على الذهاب الى سيدنا ، وهو على النقيض من شيخ وسادة من خشب :

سيهمش وتلمع عيناه ، ويمنحنا البركات

يمسح فوق معاطفنا ، نسأل تقضى الحاجات

فالسيد متصل يتجول عبر كتاب مفتوح الصفحات

وماذا يقدم من دواء لهذه الدنيا التى يلعنها ؟ : دعونا نسلم أنفسنا .. للمنشد ودعوا الأوجاع تسكنها نقرات الدف . وكفى الله المؤمنين شر القتال .

لقد الصقت المقدمة بتجربة الشاعر الطابع الصوفى الصاقا استنادا الى القصيدتين السابقتين ، واعتبرت التعارض بين الرؤية الصوفية والواقع المدى الخارجى تفسيرا لما تجده عند الشاعر من احساس بالغربة والضياع فى عالم الناس والأشياء . ولكن الشاعر لا يدعنا فى حيرة ، ويقدم لنا مفتاحا يهدينا الى مصدر أحزانه :

وسرت أسحب الجسد

بعثرت أكثر الرصيد ، لا أنا بلغت مطلع النهار

ولا احتفظت بالجلد

فقد رأيت أنني أدور كالغبار
ولم يدلني أحد ..

فهو في محاولاته الدائمة التي تستهدف الوصول الى مطلع النهار وتنتهي به في الظلام يضيع الأوهام تلو الأوهام ولكنه لا يستمتع كبعض الشعراء بالشعور بانه كان مخدوعا، ولا يستعذب خيبة الأمل ويعتبرها سمة جوهرية لموقف الانسان في الكون :

وطني .. هل تسمعني الآن
أنا ما زلت أغنيك كما كنت
لم أتخلف يوما شاني شان الناس البسطاء .

وهو لا يسلم نفسه للقنوط فثمة في الداخل صوت يطحن أعمدة الملح باعماقه ، صوت يدعوه الى مواصلة الرحيل ، واغترابه لا يعبر عن ضياع فكري أو استنامة الى غيبوبة الرفض ، فهو لاينبع عن نزعة فردية مغلقة ، انه اغتراب بسطاء الناس عن امتلاك مصيرهم . وحينما يضل الشاعر الطريق فانه يظل يتوق الى « آلاف الأشياء » الى رائحة الأسواق ، وتشابك ايدي الأحباب ، والى سماء جديدة ترتفع فوق ارض اعاد العمل الانساني بناءها بعد تحريرها .

وربما أبتعد مهران السيد ـ اذا أخذنا موقفه الفكري والانفعالي في الاعتبار ـ عن الرومانسية ابتعاده عن الصوفية . ولعل « الواقعية » أقرب الاتجاهات اليه .

وتنعكس تجربته الوجدانية ايضا في أدواته الفنية ، فلقد أدى غياب القضايا الميتافيزيقية والتساؤلات الفكرية المجردة الى قسمات خاصة في التعبير الشعري ، فالرموز موثقه بالواقعي والمباشر ، بل لقد أصبحت الأشياء المألوفة دون أن تفقد ألفتها تتضمن دلالة رمزية ، الصبار والأقفال والبوابة والحراس ومحطة الوصول ، تنقل دفء الحضور وتسهم في استخلاص الموقف العام من التجربة الجزئية . وحينما تتخذ « فلسفة » الشاعر عن الحياة الاجتماعية طابع التعبير التلقائي عن مشاعره وأفكاره الخاصة أي طابع الترجمة الذاتية الغنائية فاننا نجده في أغلب الأحيان يعالج الكلمات الشائعة الجارية على الالسن معالجة موسيقية ، ويلجأ الى تراكيب الحديث المنطوق ، وايقاعه فتنساب الابيات في تتابع سلس بعيدا عن المجازات الغامضة . ان القاموس الشعر هنا يعكس استجابة التعبير لطبيعة التجربة ولايقيم بناء لغويا مفتعل التانق يقف حاجزا بين الشاعر والعالم أو بين القصيدة والمتلقي .

وبالاضافة الى ذلك فالشاعر يستحضر نماذجه وأقنعته من الحياة الواقعية لا من التقليد التاريخي ـ الا نادرا ـ ، ولا من التراث الشعري ، تمشيا مع التركيز على معاناته الذاتية وتلقائيتها النضرة حتى لاتعلق بالانفعالات رائحة المداد والغبار دون حاجة ماسة .

وبناء القصيدة أيضا نجده يتبع أنماطا ملائمة للتعريف بالوجوه المجهولة للتجربة ، تجربة الرحيل المريرة ، وافضاء المسافر بما لديه من أسرار دانية القطوف .

والشاعر يلجأ للمنابع الشعبية أسلوب الحكاية ، وادارة الحوار ، والتساؤلات . ولاتراكم أحداث في السرد البسيط الذي نلتقي به ، فهو ليس الا وسيلة لبث الحياة وتأكيد الحضور كما تغيب الرموز البعيدة من هذا السرد ، والحوار بعيد عن الافتعال ويسهم في اضاءة الجوانب المختلفة للتجربة وابراز تقابلها . ويؤدي ذلك الى اختلاف ملحوظ في طول الابيات أو قصرها ، ومايشبه المباغتة في اختيار نهاية الأبيات أو لحظات الصمت . ولا نكاد نلتقي بقصيدة لاتعترضها فواصل متعددة في اتساق مع اللحظات المختلفة التي تتكون منها ، مما يبتعد بالبناء عن القوالب الرتيبة .

ان مهران السيد لايقدم الينا حزمة من الاحزان الذابلة في أبنية خامدة قوامها كلمات متربة ، بل تجربة في المعاناة الشخصية أمام المصير الانساني وفي خلق أشكال جديدة للتعبير ، لقد كذبت العرافة ، وتداعت الاحلام ولكنه لم يفقد المقدرة على الحلم وصياغة الاحلام .

ولكن التجربة الوجدانية للشاعر ـ رغم ثرائها ـ تلقى ظلالا قاتمة . فهل تظل أشواق البسطاء هائمة حول القوافل الضائعة ؟ وماجدوى تأكيد الامل والاصرار على تجاوز الاغتراب اذا لم يضف الوعي لثور الساقية الدائر الى مالانهاية مايتزع عن عينيه الغشاء . وقد يكون في غبار سنوات الضياع والعمى كنوز مخبوءة . وحينما نعرف نهاية الرحلة قبل أن نبدأها ، الا يفرض ذلك في بعض الأحيان نثرية الصياغة ، واعادة ماسبق قوله واقامة جسر بين هذا العالم الشعري وعالم آخر معاكس .. عالم الكارثة والارض الخراب ؟

وينقلنا الحديث عن الارض الخراب الى الشاعر الثاني حسن توفيق . وهو يقف فوق جزيرة من الحساسية الواعية بذاتها وسط اللعبة الوحشية الدائرة على نطاق العالم ، لا يطابق نفسه وبين احد اطرافها ، ويملؤه اشفاق مرير على مأساة العالم . وتحكي القصائد عن زمن البراءة القديم ، وأصداء مالقيه من حنان لن يعود في «وطن البلابل والهناءة» ، بعد أن اعتصرت شيخوخة الاحلام البريق من العيون ، « .. فالعالم كان أجمل مما نلقاه الآن »

والقلب غمغم ـ والاسى متحفز ـ ما من رجوع
ما من رجوع للسنين الضائعات من السنين
ما من رجوع .

ولماذا كان في العالم الماضي بريئا طاهرا ، لان الناس كانوا بسطاء ، عرفوا أن التسليم حصافة ، فعاشوا أيامهم ومضوا بسطاء . وليست البراءة أو البساطة التي يفقدها الشاعر في سخاء على الايام الماضية انعكاسا لتجربة حقيقية أو تقريرا لواقع تاريخي . فهو يوردها في سياق يخلو من التفصيلات الحية ويكتفي بالكلمات القائمة المستمدة من القاموس الشعري التقليدي . انها أقرب الى الحيلة الفنية التي تضفي النصاعة والاشراق على لحظات لكي تبرز حلوكة

لحظات أخرى وقتامتها فى عالم من كلمات . فالكلمات فى قصائد الارض الخراب جميعا تسلك سلوكا دراميا ، وهى تاخذ مكان الصور الحسية ، لتخلق جوا عاما من الكآبة المبهمة ، فالدلالة الفكرية للكلمات تختلط بمقابلها الخارجى فى عالم الاشياء أو بوقعها النفسى أو بجرسها الصوتى لتشارك فى خلق «الجو» . ولناخذ هذه الابيات على سبيل المثال :

نهر الرماد يفيض فى بطء على الارض الخراب

وعواصف الشجن المليئة بالفراغ تضج فى أيامنا

وتدق ناقوس الاسى فى هيكل الذكرى وفى زمن العذاب ..

فلسنا بازاء صور بصرية وظلالها الانفعالية ، أوبازاء تجسيد الانفعالات فى صور خارجية ، فأين ندرج «المليئة بالفراغ» مثلا — ولسنا بازاء استخلاص معنى فكرى والا أصبح الكلام كله حشوا واستطرادا . ان الوحدة البنائية — ان صح هذا التعبير — هنا ليست الصورة المتعارف عليها بل الكلمة المفردة فى تعاملها المباشر مع ما تضاف اليه من كلمات ، مستعينة الى أكبر الحدود بموسيقى الكلمات وكل امكانياتها الصوتية ، والأرض الخراب هنا ليست محاولة لاعتصار الانفعال من الموقف الفكرى ، فهى لا تومىء بموقف فكرى متكامل كما هو الحال عند « اليوت » على سبيل المثال، وتدور حول الاتجاه القديم المألوف فى التراث العربى ،المندرج تحت شكوى الزمان والخلان والبكاء على ما فات رغم انتقاء بعض الألفاظ من قاموس اليوت الحديث . كما لا نجد محاولة لاقتفاء أثر اللعنة والخراب فى وقائع الحياة اليومية ومواقف الأفراد، منعكسة فى سرد يشبه السرد القصصى،وعتى بالتعليقات الساخرة المتهكمة ، مما يضفى على القصيدة حيوية فى البناء كالذى نجده عند اليوت ، بل نجد أحزانا عمومية تتمطى صهوة الفاظ مجلجلة ذات هالات فضفاضة فى بناء يتسم بالتقليدية والرتابة ويختفى من قصائد النواح فى الأرض الخراب أى أثر عميق لتجربة شخصية عاشها الشاعر ، وتمتلىء بالتاملات الحزينة ذات الرونق اللفظى الجميل .

وربما لا نجد اى صدى لمأساة فاوست القديم — بعكس ما تذهب المقدمة — حيث المعرفة تصطدم بالشهوة فتولد الهموم وتبعث الضجر . فمأساة اصطدام ، المعرفة المستوعبة بوحل العالم لا تتجلى فى مجرد الالمام بالحروف الاولى من أبجدية المعرفة ، بان البشر تتوهج الشهوة فى عيونهم ، ولست أدرى لماذا يعتبر الشاعر كل اشتهاء حسى منافيا للبراءة ، وهو لا يستخدم قاموس الخطيئة وادانة منابع الحياة الا قليلا .

ولكن قصائد الديوان لا تتبع هذا الخيط المفرد وحده ، ولا تعزف على هذا الوتر النحيل كل الوقت .. فتغادر الأحزان شرنقتها ، وتكف عن اعتبار الحالة النفسية طبيعة للكون والبشر ويتفتح الشاعر فى قصائد السنوات التالية التى جاءت بعد الضياع والحنين التائه ، للتجربة الانسانية العامة عبقة بالعطر الشخصى . وتتالق التجربة الاجتماعية والسياسية فى أشعاره ، ويرفض الصدفة ، والقوقعة ساخرا من الانسحاب المجيد بعيدا عن المأساة الشاملة .

صافية سماؤنا ، لكن مذياعى ، الصغير ..

تبا لمذياعى الصغير

يقذف بالأحجار

يحكى لنا عن الدم

يسيل فى فيتنام

أذوقه فى عالمى .

... أفرغ الآن لنومى دافنا رأسى نعامة .

ورغم أن الأشعار تظل محتفظة بصبغة قاتمة ، فان الحنين لا يثبت عينيه فى مؤخرة الراس ناظرا الى الوراء ، بل يتطلع الى خلق عالم جديد ، وتنبض فى الأشعار الأخيرة رعشات حسية تستجيب للخصوبة فى عيون النساء ، والعبير فى الشفاه ، ويولد النغم فى حدائق الهمسات .

ولكن مايستهوينا فى قصائد الديوان جميعا ، ليس عمق التجربة أو رحابتها فى المحل الاول بل مقدرة الشاعر على الغناء ، وبراعته فى استخدام الادوات ، ان أحاسيسه المرهفة فى فرديتها الفنية تقع دائما على النغمة المواتية ، والسياق الموحى . وموسيقاه كما يقول الشاعر صلاح عبد الصبور نادرة العذوبة .. انه قيثارة نادرة مازالت تنتظر التكوينات الموسيقية ، العالم الشعرى المتدفق بالتجربة .

وننتقل الى الشاعر الثالث شاعر الضفة الغربية للاردن عز الدين المناصرة ، واغترابه ليس ضياعا ، او مللا انه يشبه تململ السيف فى الغمد بتلهف على الانقضاض فارضه افترسها الاغتصاب . ولم يتخذ قرارا بنفى نفسه فى ملل المقاهى وثرثرة الكسالى . بل فرض عليه المنفى فرضا :

غريب الدار ياحبرون

يظل يحوم فى البلد البعيد

لعل عاصفة حرارية

تهب تذيب افئدة جليدية

وحول مقابر الموتى

تظل تحوم طول الليل جنيه

والشاعر يتغنى باحلام الثكالى ، وتنصب لعناته على من أطالوا الليل ، وهو يعرف الطريق الوعر للعودة من المنفى فلن يعطينا تذكرة الاياب :

سوى فارس يحمل السيف فى كفه
ويمضى الى حتفه
فاذا لم نجد من يسد الطريق ويقهرهم في الغداة ، نسد الطريق بأجسادنا .

نحن اذن بازاء شاعر من شعراء المقاومة ، وليس شعر المعركة هو الذى يحمل البندقية دائما ، وتدوى فيه طلقات الرصاص . فشاعر المقاومة يقدم للمقاتلين ، وللصفوف الخلفية ذخيرة من الوجدان لاتنضب وربما دون أن تتردد فى الأبيات فى جميع الأحوال صيحات الحرب .

وعز الدين المناصرة ، يشعل حربه على الملامح النفسية التى استنامت للهزيمة ، وتشكلت بها ،وسارت فى دروب الساقطين ؛ وأصبحت أغلالا . لذلك فهو يتخذ من التاريخ العربى أقنعة ويوفق فى اختيارها ، فلا حذلقة وراء هذا الاختيار ، امرؤ القيس الجديد ، أصبحت السلبية خمره فى المقهى الرمادى ، يعب فى صفاء الليل كاس الحزن مكرورا معادا ، ويدعو للحسين الشهيد بالرضا عن رأسه والراحتين : « نحن جيران الحسين ، نشرب الخمر اذا ما ساعة القلب أتت ، ونصلى ساعة للرب .. ونفنى فى الاله » .. ويرتشف أكواب الشاى حمراء فى لون الخطب فاليوم خمر ... وغدا .؟ وماذا ينجب اليوم المخمور ؟ « فوراء الثار منا خطباء ، ووراء الثار منا حكماء » ؟ . ويذوب الموقف السياسى فى التجربة الشخصية اليومية دون أن يفقد رحابته ، وهو يتخذ من موسى بن أبى الغسان قناعا للفارس المناضل دون افتعال .

فحمحمة الخيل سوف تهيجك
هيا افتحى
تباهين بالكحل في جفنك الجارح
ونحن نباهى بأسيافنا
بكينا .. ورثت البلاد وسلمتها .

ويسترعى انتباهنا فى ديوان الشاعر أحكام الصياغة اللغوية ، فالألفاظ تصوب الى أهدافها ، تنقل لون الانفعال دون تفاصح رغم ابتعادها عن الابتذال السوقى ، وتنساب الألفاظ فى ايقاع موسيقى يستجيب فى حساسية بالغة للتجربة .

ولكن بعض قصائد الديوان لا تتمشى مع هذا النسق ، « فقصيدة رسالة الى فرونا » شديدة الافتعال ، تعيد على مسامعنا الانفعالات المصوغة الرثة . وهى بعد ذلك تنقل عن بودلير دون مبرر : أنا المسفوح والسفاح أنا المجروح والجراح أنا المقتول والقاتل ، ثم تقول لنا فى النهاية ما فرغ الشعراء من قوله من أن زمانى ميت الاحساس وان عيونك ملجئى ومنفاى واننى أعشق ذلك المنفى .

وتلحق بهذه القصيدة أخرى معنونة الى « جولى ندروز » تهبط هبوطا ملموسا عن باقى قصائد الديوان ، فى عاطفيتها الساذجة المعلبة .

وفى النهاية ، فان الدواوين الثلاثة ، بتجاربها المختلفة تضيف جديدا لابد أن نجتنى ثماره فى الأيام القريبة .

أيام الإنسان السبعة

تأليف : عبد الحكيم قاسم

دار الكاتب العربى ـ القاهرة

بقلم : صبرى حافظ

تكتسب رواية عبد الحكيم قاسم الأولى (أيام الانسان السبعة) اهمية كبيرة فى واقع الرواية المصرية المعاصرة . ليس فقط لأنها بشرت بميلاد روائى موهوب يملك قدرا موفورا من الرهافه والنضج والحساسية . وقدرة كبيرة على استشراف كل مافى موضوعه من ابعاد ورؤى . وليس أيضا لأنها كانت ايذانا بميلاد جيل جديد من كتاب الرواية المصرية ، فقد صدرت فى نفس الوقت الذى صدرت فيه رائعة أبو المعاطى أبو النجا (العودة الى المنفى) . وبدأت فيه الاشارة الى اعمال عدد من الروائيين الشبان التى لم يقيض لها النشر بعد ، كروايات غالب هلسا وبهاء طاهر وسليمان فياض وزهير الشايب . ولكن لأنها استطاعت أن تقدم القرية المصرية بصورة شديدة النضج والجدة معا . صورة لم تقدم بها القرية المصرية فى الرواية منذ ان كتب محمود خيرت روايتيه (الفتى الريفى) عام ١٩٠٣ و (الفتاة الريفية) عام ١٩٠٥ .. منذ ذلك التاريخ الذى كتبت فيه أول معالجات روائية للقرية ، والقرية المصرية الحقة ، بكل مايرتعش به وجدانها من افراح وأتراح ، من وداعة وخشونة، من حياة لها طعمها الخاص وطبيعتها الخاصة وتصوراتها الخاصة ، لا تعرف طريقها الى الرواية . فأغلب الروايات التى كتبت عن القرية المصرية كانت تتحدث اما عن قرية كتب المطالعة الرومانسية البعيدة عن الصدق بعد الأرض عن السماء . أو عن قرية (واقعية) اخرى غريبة لا تعيش الا فى أذهان الكتاب (الواقعيين) بمفهوم واقعية الخمسينات الساذجة التى أوقعت الواقع فى حبائل رؤاها المسبقة وأفكارها المقحمة ، دون أن تقدمه أبدا فى اى من أعمالها ... بعد هذه الرحلة الطويلة التى اخفقت فيها اغلب الروايات المصرية ـ ولا اقول كلها ـ فى الاقتراب من جوهر القرية المصرية وانسان هذه القرية الأصيل ، وفى التعبير عن صبوات هذا الانسان وأشواقه . جاءت (أيام الانسان السبعة) لتحقق كل هذا ولتحوم معه بالقرب من مناطق خصبة وغنية فى النفس الانسانية .

من هنا فان هذه الرواية تتطلب منا احتفاء خاصا والتفاتا متريثا الى كل ماتطرحه من رؤى وقضايا . لأنها تحاول ان

تاسر بين دفتى عالمها الكثير من أشواق النفس الريفية ومن صبواتها • من خلال مصاحبتها لمجموعة من الشخصيات – وأؤكد على كلمة مجموعة تلك – فى رحلتها مع الحياة وفى صراعها معها واستنامتها اليها واستعذابها لنسمات الرخية الشحيحة التى تهب على هذه القرية أو التى تنتزعها هذه المجموعة انتزاعا من بين طيات الخشونة والقسوة والصمت • وهى تقدم لنا هذه الرحلة بموازاة رحلة أخرى وفى تشابكها معها •• رحلة تفترق عن هذه الرحلة الأولى بقدر ما تلتصق بها • تتناقض معها بقدر ما تتآلف مع جوهرها وترتد اليه •• ألا وهى رحلة عبد العزيز الذى تقدم لنا الرواية كل بدايات أيامها السبعة من خلال حدقتية الباحثتين عن الفهم الراغبتين فى المشاركة • وهى تقدم لنا رحلتيها الكبيرتين من خلال احتفائها الشديد بالحسيات وتركيزها المفرط على هذا الجانب الحسى من الحياة بالرغم من تلك القشرة الروحية التى قد تتبدى على سطحها والتى قد يقع فى شراكها المشرعة الكثيرون فيفقدون بذلك الطريق الى جوهر الرواية والى محتواها • فالرواية لا تتحدث عن الغيبيات بأى حال من الأحوال ولا تبحث فى ماهية العلاقة بين انسانها والكون • ولكنها تعمد الى تحويل كل ماهو روحى الى كل ماهو شعائرى وحسى • ففيها من الحديث عن الجنس أضعاف مافيها من الحديث عن الله • فيها احتفاء بكل المحسوسات ونفور من كل التجريدات •

فمنذ السطور الأولى فى الرواية « طول عمر الولد عبد العزيز وهو يحب صلاة المغرب • فهى تأتى فى وقت يكون فيه النهار رقيقا • الشمس غاربة والأضواء لينة وربما حزينة » نجد كل شىء قد استحال الى طقوس حسية هادئة • تتضمن فى كلماتها ذات الايقاعات الرخية الناعمة كل شىء • فالولد عبد العزيز لايحب صلاة المغرب فى ذاتها • ولكنه يعشق كل الطقوس الحسية التى تحيط بها • حمرة الشفق التى تضفى على النهار رقة وعذوبة بأضوائها اللينة الحزينة وجلسة أبيه الحاج كريم المسترخية الهادئة بعد ما نفض عن كاهله وقدة النهار وخشونة الحقل • ودلف الى شرفة الدوار بعد الفراغ من صلاة المغرب ينتظر الاخوان •• رفاق الأماسى الشفيفة واصفياء الحاج كريم وروح القرية كلها فى توقها الى آلاف الأشياء وفى سعيها الحثيث الى تنظيم عالمها بالأسلوب الذى يتحققون فيه بأصفى وأرهف شكل ممكن • وفى هؤلاء الأخوان تجتمع كل تناقضات القرية وكل صبواتها ، كل أحلامها وكل همومها معا • ومن خلالهم نتعرف على كل شىء فيها •

ففيهم الحاج كريم بشخصيته القيادية المسيطرة المتسلطة الحبيبة معا • وبسخائه المعطاء وحبه الجارف للناس ، وضعفه الدائم ازاء العواطف الطيبة المخلصة • وحدبه الحنون على الآخرين واهتمامه العميق بهم • وبكلماته الحلوة الطلية التى تلتئم على وقعها الجراح وترتاح الأنفس وتنفض المنازعات • وفوق كل هذا ومن خلاله بحبه الغامر للحياة وبشغفه العميق بمتعها ولذاذاتها • وفيهم محمد العايق المشوق الرشيق الأنيق الماجن ، الذى يسيطر كأنه صغير على أفراح القرية وأتراحها • يوقد (الكلوبات) ويصنع القهوة ويوزعها ، أو يدور متقافزا بأكواب الشربات • وفيهم عمر فرهود ، ذلك الانسان التشيكوفى الصامت الذى يصاحب طوال النهار جمله ، صحبة مليئة بالحب والود والحنان ، والذى يكتم فى قلبه آلاف الأحزان • أحزان الابن الذى خاب فى الدراسة بالأزهر ، وأقعى فى منتصف الطريق مدثرا بالفشل والفظاظة •• وفيهم سليم الشركسى الساخط أبدا الناقم دوما ، الواقف على تلك الشعرة الفاصلة بين العقل والجنون • الناضج برغم كل هذا أو بسببه بطيبة غريبة وصفاء شديد• وفيهم على خليل الذى أكسبته التجارة – فهو الوحيد الذى لا يعمل بالزراعة فيهم – حرصها وحنبلتها معا – والذى يعرب عن شبقه الرهيب المحبط من خلال نقمته الدائمة على تبذل العايق ومجونه • ويخفى أحاسيسه المخافة بأنه يسرق الفلاحين بين طيات لعناته المكفهرة على اللصة روايح زوجة العايق •• وفيهم العراقى الأطرش ، النموذج الطيب الخالد فى كل القرى •• وفيهم أحمد بدوى الذى يقرأ للاخوان البردة ويقود ترتيلهم ليلتى الاثنين والجمعة ، لدلائل الخيرات• وفيهم محمد كامل الذى يضع فى الأرض همه ويبثها رغبته العارمة فى أن يكون خدينا لها خصبا مثلها ، وأن يعقب ابنا يملأ عليه الدار والدنيا •• وفيهم •• وفيهم كل مافى القرية من نماذج وكل مافيها من تباينات • فهم روح القرية وصبواتها وأشواقها ، هم واقعها وأحلامها •

وعلى حافة عالمهم الخصيب ذاك يعيش عبد العزيز ••• يد تجذبه الى ثلة الاخوان بحكاياها الباهرة وعالمها الزاخر بالأشواق ، وأخرى تجذبه بعيدا عنها • تنتزعه منها لتدفع به الى مناطق جديدة وغريبة من المعرفة البشرية •• لكننا ونحن الآن مازلنا فى مطلع الرحلة سنجد أن السيطرة كلها لتلك اليد التى تجذبه الى كنف أبيه – الحاج كريم – الأمين – والى رحابة هذا العالم الذى مازال قادرا على العطاء السخى•• فهذه الثلة الحبيبة من الاخوان هى روح القرية • هى ملح الأرض فى هذا اليباب التواق الى الخصوبة الراغب فى الوصال • يجتمعون فى ليالى الاثنين والجمعة حول المصباح الوحيد الموقد فى ليل هذه القرية البهيم • فهم ضوء هذا المصباح الذى يبدد من ليل القرية ظلمة الخشونة والجفاف والوحدة ••• « فكيف ياترى يكون حال العالم من غير هذه المصابيح ؟! » •• (ص ٣٣) •• هاهى الرواية توسوس لنا بهذا السؤال المخيف منذ فصلها الأول • وقبل أن نبدأ مع هذه الثلة الحبيبة رحلة الحياة••الرحلة القاسية التى تتدهور فيها الأشياء وتفقد رواءها وتخلع عنها أصابع الزمن الرهيبة أردية البهاء •• لكننا مازلنا الآن فى بداية الطريق ، حيث نتعرف عليهم فى الفصل الأول من الرواية فى ليلة من أزهى لياليهم • ليلة الحضرة التى يحضرها الشيخ والتى يرتج لها سطح دار على خليل الموقد بالأضواء والحبور • وهى أيضا الليلة التى تعقد فيها الجماعة العزم على أن تشد الرحال الى رحاب السلطان فقد أزف موعد الليلة الكبيرة ، وما على الاخوان الا أن يتجهزوا للسفر الى طنطا موئل السلطان •

هنا نتعرف على الجانب الآخر من عالم هذه القرية

الرحيب . ومن حياتها التى استحالت داخل العمل الفنى الى شعائر حسية موحية وثرية بالدلالات .. عالم النساء القابعات خلف الأبواب المتسترات بعتامة الدور . وهو عالم لا يقل خصوبة وغنى عن عالم الرجال العامر بالأشواق .. عالم يتكشف لنا - فى الرواية - فى يوم من أزهى أيامه وأكثرها ثراء .. فى يوم الخبيز الكبير فى بيت الحج كريم وتجهيز زاد الرحلة وطعام الأيام التى ستمضيها الجماعة فى رحاب السيد البدوى . ونحن نتعرف على هذا اليوم بعد مسافة زمنية طويلة فهذا هو أسلوب الرواية فى بنـاء موضوعها . فكلما خطونا خطوة فى الرحلة توغلنا خطوات فى رحلة الحياة ، فهذه الرحلة فى الواقع هى رحلة الجماعة مع الحياة . وهى تقدم لنا أيام هذه الرحلة المتعاقبة على مسافات زمنية متباعدة . نتعرف على اليوم الأول وتقدم لنا كل عالمه . ثم لا تتصيد ملامح اليوم التالى له مباشرة ولكنها تقدمه لنا وهو يتكرر بعد عدة سنوات من أحداث هذا اليوم الأول . ثم تقدم لنا يومها الثالث بعد عدة سنوات أخرى.. وهكذا . وهى بذلك تاسر لنا بين دفتيها ليس رحلة الجماعة الى رحاب السلطان فحسب . ولكن سفرتها فى الزمان والمكان فى آن . رحلتها مع التدهور والتحلل والشيخوخة التى تزحف وئيدة فوق وجه الحياة . كما تقدم لنا فى نفس الوقت ايقاع الحياة فى هذا العالم ورتابتها . فالأشياء نفسها تتكرر كل عام . واذا ماعدت اليهم بعد خمسة أعوام أو عشرة ستجدهم اما ساهرين فى الحضرة ، أو موشكين على الرحيل ، أو قاعدين فى رحاب السلطان . فتلك هى حياتهم وهذه هى حدود عالمهم . بهذا الأسلوب البنائى الحساس المرهف الذى استحال الى جزء من بنية الرؤية والموضوع معا ، استطاع الكاتب أن يقدم لنا أبعاد رحلته التى يتدهور فيها هذا العالم ويفقد بهاءه . بموازاة سفرة عبد العزيز مع المعرفة واكتشافه لدوره وعالمه .

ومن هنا فاننا نتعرف على ذلك العالم الآخر ، عالم النساء فى يوم الخبيز ، فى فترة زمنية لاحقة لتلك التى دارت فيها وقائع الحضرة . نتعرف على عالمهم بعد أن يكون عبد العزيز الطفل الذى أطل بوجهه المبهور على عالم الحضرة العامر بالأشواق . قد اخذ يدب بخطوات واسعة نحو دنيا المراهقة، ويجوس فى مناطق جديدة وغريبة من المعرفة البشرية . ومن هنا فهو يرقب تجمع النسوة المتوردات من حرارة الخبيز بعين شبقة . عين غريبة على هـذا العالم المنطلق الذى يسير بقوانينه الخاصة والذى تدور فيه ثرثراته الخاصة وأحلامه القعيدة وأشواقه المحـدودة . والذى تزدهى فيه حكايات زينب - بنت المأذون - الضامرة التى تفرغ كل همها فى الثرثرة . وتتربع فيه ام عبد العزيز على عرش حجرة المعاش المليئة بالشوالى والمخازن والغرار . وعلى عرش عالم من الخبرات الصغيرة المتراكمة التى تفىء جنبات هذا العالم .. وعالم آخر من الرقى والطقوس التى تدر على اثرها الفروع باللبن ويعافى الأطفـال من التوعكات . انها هى العين الدءوبة الحريصة التى تشمل كل مافى عالم البيت الصغير بحدبها ورعايتها . وفى هذا العالم أيضا نتعرف على رشيدة الجسورة الودودة التى تحاول أن تغرق قعود الأيام بها عن تحقيق احلامها الصغيرة ، فى النكات الجريئة والمكاشفات الساخرة الضاحكة التى تقطر مع ابرح مرارة . وفيه صباح ذلك البرعم الذى يتحـدى قسوة الظروف وخشونة الفقر ليتفجر بكل مافى الحياة من طاقة على التفجر والنماء .. وفيه الحاجة شوق الأنثى المكتملة الحلوة الناضجة التى مات عنها زوجها ، فاثرت أن تكمل الطريق وحدها وأن تتحمل مسئولية البيت والأبناء بهمة رجل وبرقة أنثى . وفيه اللصة روايح التى تسرق من الجميع ولكنها تحجم عن السرقة من دار الحج كريم . وتسـارع الى المشاركة فى (زوادة) السـلطان بنصيب . فالسرقة شىء لايمنع من وصال السلطان ولا يحول دون المشاركة فى زوادته . وفيه أيضا زوجة عمر فرهود التى ورثت كتاب السحر والتى تعرف وحدها طقوس الأحجبة والوصفات والتعاويذ . وفيه صديقة العاقر المهيضة الجناح التى جربت كل الأحجبة والمزارات والوصفات ، ولكنها عادت بعـدها جميعا كسيرة الخاطر معتصمة بالصمت دوما غير مستسلمة لليأس أبدا .. فى هؤلاء النسوة جميعا نتعرف على القرية المصرية من الداخل .. على البيت والخلاب والخبيز. ونتعرف من خلالهن أيضا على علاقة نسوة القرية بالسيد البدوى وعلى فهمهن الخاص له وأشواقهن الفريدة نحوه . ومع هـذا الخبيز تنطلق الاشارات الأولى المؤذنة ببدايات الرحلة . ونتلمس مع أجنتها الوليدة فى نفس الوقت تلك الارهاصات الواشية برحلة عبد العزيز الخاصة والراسمة لملامحها المميزة . فهاهو يكتشف مناطق جديدة فى نفسه وفى العالم الخارجى من حوله . وهاهى اللعبة الخالدة بين الثدى الفائر والقميص الممزق المتفزر تحت وطاة الاندفاعة الحية اللينة المتوفزة معا ، يستولى على كل اهتمامه ويعتصر فى داخله قوى جديدة . نفس القوى التى تنتفض فى داخله عندما تضمه الحاجة شوق الى صدرها بتحنان وكانها تضم فيه والده الذى يبادلها ودا حييا خافتا . وهاهى الحروف التى حلم أن يفك طلاسمها تفتح عينيه ، بعدما لانت أبوابها له ، على عالم مهول من الحقائق التى تزلزل من حياته الرواسى الشامخات وتدس بذور الشك فى رحم الأشياء .

لذلك فانه عندما يسافر مع أبيه ورفاقه . ويلمس عن كثب ذعرهم من المدينة وتطيرهم من ناسها ، وانسحاقهم تحت وطأة سطوتها ، وزرايتها هى الأخرى بهم ، يرفضهم ولكنه لا يستطيع فى الوقت نفسـه أن ينفصل عنهم ، فما زال يحبهم ، قلبه معهم وعقله ضـدهم . وهو يسـافر معهم اليوم بعدما انصرمت أعوام على يوم الخبيز باحاسيسه المراهقة . وبعدما أصبح واحدا من المترددين الدائمين على المدينة يتلقون العلم فى مدارسها ويعيشون مغامراتها المخافتة الخدرة العجلة الجريئة فى آن . ومن ثم فان خجلا صغيرا من جهلهم وذعرهم ينوش عقله . وتبدأ الأشياء تحت عينيه الحديديتين فى التغير . فهاهم الرجال الذين طالت هاماتهم السمـاء فى صباه تجلدهم كلمات أبنـاء المدينة القـاسية وعصيهم ، بل هاهو يعيش معهم بعد سنوات اخرى فى بيت الخدمة . ويبحث عن ذكريات الأيام الوضيئة فلا يجد سوى القذارة والزحام والرائحة العفنة التى تزكم عطانتها الأنوف. وهاهم الرجال يبـدون لعينيه الحديديتين شرهين جشعين

لا شفافية فيهم ولا تحليق • بل هاهو أباه المنهمك بكل ذرة من كيانه فى طقوس الخدمة قد غفل عن ملابسه المتسخة التى تنضح بالصنان والعرق • بل هاهو الزحام فى الليلة الكبيرة ـ بعد سنوات اخرى ـ يبهظ انفاسه ويكاد يعتصر كل ذرة فى كيانه ويضغط عليها دونما رحمة •• زحام بشرى قاس لا عقل له ولا روح • زحام تفقد معه حتى قبة السلطان بهاءها برغم تكديس عناقيد النور فوقها بشكل خرافى يدعوه الى ان يتساءل •• اى قلب ميكانيكى خرافى القوة يضع هذا البهاء على صدر المسجد الشامخ ؟! (ص ١٦٥) •• فهو الآن يرد كل شىء الى مسبباته العلمية • بعد ان نضبت تماما او كادت كل الروافد التى تصله بعالم هـذه الثلة العظيمة من الرجال الأماجد • بل اننا نفاجا به فى هـذه الليلة نفسها ، الليلة الكبيرة ، ذروة كل الليالى وامـل الرحلة وصبوتها ، يثور على عالمهم • يتمرد عليه بعنف تصعقهم لطمته المفاجئة الغادرة • فهم مازالوا يحبونه ، ومازالوا عاجزين عن ادراك خطى التدهور التى تدب وئيدة فى حياة ثلتهم الماجدة • بل مازالوا قادرين على احتضان تمرده وعلى غفران ثورته الهائجة وعلى اغراقها بطاقات هائلة من الحب والمسامحة •

وفى ليلة الوداع نعيش تهدم كل هذا العالم •• تهـدمه المادى والمعنوى معا •• فهاهى الخيام التى نصبت حول مشهد السـلطان تفوض ايذانا بالرحيل • وهاهى اذرع المـدينة الأخطبوطية المنشورة فى آلاف القرى والتى انضمت مع السفرة السـنوية الى المدينة ضامة معها الى صـدرها آلاف الزوار والمريدين تسترخى من جديد لتنفض عنها زحامهم وتقـذف بهم مرة اخرى الى قراهم •• بل وهذا هو الأهم ، هاهى ثلة الرفاق الذين قضوا سنوات العمر معا ، ينفرط عقدها ويدب الوهن الى تماسكها الأليف • فتهدم هذا العـالم فى ليلة الوداع وتدهوره يسير بموازاة ذلك التهدم المادى الذى قوضت فيه خيام الخيش المنصوبة وانطفأت فيه عناقيد الضوء المتلألئة •• تهدم يسرى فى هذه الثلة الحبيبة فتمضى فى التدهور •• يشيخ الحاج كريم وتسوء صحته ويستمر فى الانحدار حتى يرتعب مذعورا من حركة يد عبد العزيز غير المقصودة فيتوهم انه يريد ان يضربه • بل ان كل الأشياء التى ماتت فى عالمه تستل من جسده نفسه الحياة • فيصيب نصفه الشلل ويظل النصف الآخر يحن الى الطريق والى السفر والى الأيام الماضيات • وهاهو المصباح الذى طالما ظل مضـاء يريق البهاء على ليالى الأخوان ، يتـدلى من السقف مشنوقا هامدا كجثة قتيلة • أما العايق الذى طالما توهجت فى داخله الحياة فقد شاخ هو الآخر وكف بصره وأخذ يدور دائخا يجرب الوصفة الفاشلة تلو الأخرى • اما على خليل فقد انقض عليه الموت فهوى بجزء من ذلك العالم الحبيب الى ماتحت الثرى • وحتى دار الحاج كريم التى كانت عامرة بالخير فياضة بالعطاء ، اصبحت خاوية تعيش على الكفاف بعدما استل (ساروخ) من تحت أقدام أهلها الأرض قطعة فقطعة • وذاب ثمنها فى الطريق بنفس السرعة التى تذوب بها قطعة سكر فى كوب شاى ساخن • بينما محمد كامل الذى يبدو للوهلة الأولى وكانه يسير فى طريق معاكس ، فقد تزوج غير صديقه ـ العاقر ـ وملأ سطح الفرن فى قاعته بالجثث الآدمية الصغيرة الرثة ، يسير هو الآخر فى نفس الطريق • تبهظ هذه المسئوليات الجديدة التى هبطت على كبر كاهله • وتريق البقية الباقية من صبوته الى الحياة الهادئة الرخية • تجلده بسياط العمل المضنى فى سنوات الشيخوخة •• فهل ثمة تدهور اكثر من هذا واعظم ؟! • ان فداحة المأساة تطل علينا واضحة عندما تقبض بكلاباتها القاسية على القلوب ، وهى تتوهم انها حومت بالقرب من ساحات التحقق • وهاهو عمـر فرهود الذى كان يحمـل صحاحير الزاد على جمله فى سفرة كل عام ، قد شاخ هو الآخر وماتت نظرات الحب الودودة فى تيه المسافة الشاسعة بينه وبين امراته وبينه وبين ابنه الفاشل السمين الغليظ الفظ ، ولا عزاء له سوى الجمل يتفانى فى خدمته ويبثه اشواقه وهمومه •

أما عبد العزيز فان رحلته هو الآخر تبلغ ذروتها •• تتقطع كل الخيوط التى تصله بهذا العالم المنهار قبل أن يعثر لسفينته المبحرة فى رحلتها الفريدة على مرفأ امين • بل اننا نجده وقد هجر القرية نهائيا ، واقام فى الاسكندرية يتلقى تعليمه ويواصل البحث عن نفسه وعن عالمه ، بعـد ان اجهز بفلقته الغبية على حب سميرة العظيم له • حتى يفاجأ ذات يوم بمن يطرق عليه الباب ليلقى اليه بهـذه الكلمات الرهيبة المقتضبة « قوم سافر » (ص ٢٠١) فيقوم ويسـافر ويعرف أن عليه أن يتسلم مقود هذه السـفينة الموشكة على الغرق وأن يبحر بها نحو مرافىء الأمان • لكنه مايكاد يلمس الأشياء فى هذا العالم حتى تنهار ، فهـو يأتيها من طريق غير طريقها وبأسلوب غير اسلوبها• فهاهنا عالم بأكمله ينهار لتتخلق تحت الجلد المتغضن منه دنيـا جديدة يحاول عبد العزيز فى نهاية الرواية ان يجوس فيها وأن يتعرف على قوانينها ويتلمس ملامحها • فالعالم الجديد الذى وفد اليه لم يعد عالم ابيه باخوانه الخيرين وبصبواتها المحلقة ولياليهم العذاب • ولكنه عالم رجال آخرين ، رجال غير رجال ابيه « صارمون يضحكون بقوة • يجلسـون فى العصارى ، لكن ليس حول حديث طيب ودود بل حـول المذياع • يستمعون للنشرات ويتكلمون بحماس • مليئون بالمرارة ومتعجلون وصارمون» (ص ٢٣٠) . عـالم منـاقض لعالم ابيه برجاله الأماجد وأحاديثه الطلية • عالم يضطر عبد العزيز الى اللجوء اليه كلما ضاقت به السبل بل مايلبث فى النهاية ان ينخرط فى صخبه الجديد الغريب •

هذا هو العالم الذى تقدمه لنا رواية عبد الحكيم قاسم (أيام الانسان السبعة) وهو عالم حسى شديد الثراء • لا يستطيع اى تلخيص ان يدرك ابعاده أو ياسر ملامحه • فيه كل نبضات القرية المصرية وكل صبواتها لاجتياز واقعها المرير وللارتفاع فوق همومها • فيه فهم القرية الخاص للدين وتصور بنيها الخاص له واجتماع اشواقهم حوله • فيه كل بساطتها وتعقيدها • والبساطة التى اعنيها هنا شىء غير التبسيط الذى وقعت فيه الكثير من الأعمال التى تنـاولت واقع الانسان الريفى ـ الذى تتجسد فيه ، اكثر من غيره ،

روح مصر وضميرها • وقد استطاعت هذه الرواية أن تقدم لنا هذه الروح وأن تأسر بين دفتيها جوهرها • فليست في الرواية أشواق جنسية خالصة ، ولا صبوات روحية محضة ، ولا قسوة عمل أو خشونة حياة مجردة • فالحياة عندها لا تعرف هذه الواحدية البغيضة ، ولكنها تقف دائما في جانب التدفق الحسي الخلاق • عند اصطخاب كل هذه العناصر مجتمعة • اشتباكها والتحامها وتزاوجها معا • فصبوة العايق الى الغازية جزء من توقه العارم لأن يمرغ وجهه على عتبات السلطان وأن يريح الخد على ملاسة حلقات الضريح النحاسية اللامعة • والرواية تؤكد بشكل كبير على ثراء العاطفة الانسانية وتنوعها • وتبتعد دائما عن المنابع الناضبة التي تجفف فيها النظرة الواحدية المسبقة هذه العواطف وتجردها، لأنها تقف في الجانب الحسي من الحياة وتحتفي به • فعندما يجلس الاخوان للكلام لا تلتقط أحاديثهم بقدر ما تلتقط الطقوس الحسية المتعلقة بهذه الأحاديث • نبش أحقاق المضغ ولف السجائر •• اللهم الا اذا كان الحديث نفسه حسيا ، عن الجنس أو عن نوادر الحياة القاسية الرخية معا •

وهي تعمد في ابراز هذا الجانب الحسي الى عدة منطلقات فنية • تتجنب من خلالها الوقوع في براثن الفوتوغرافية السقيمة أو في مهاوى الميلودرامية الزاعقة • ومن أهم هذه المنطلقات الفنية لجوءها المتكرر الى تقديم الأشياء من خلال نقائضها • فنحن نتذكر محنة القرية مع الكوليرا التي عصفت ببنيها عصفا من خلال جلسة هادئة متوترة عند المأمور أو امسية رخية في شرفة الدوار • وتمر سحابة لحظات العمل الخشنة القائظة القاسية خفيفة خافتة فوق مساء الحضرة الشفيف العامر بالأشواق الرقيقة • ونتعرف على ارادة الله في أيدي صانع الحصر وفي أصابعه الخلاقة وليس في كلمات الواعظ القاسية التي تنشر الذعر في القلوب وتستدعي الصفرة الى الوجوه • ونلمس ثقل ليل القرية الهامد الكئيب من خلال تلك الشرفة الوحيدة الموقدة وسط بهامته • ونتعرف على فورة عبد العزيز الجنسية المخافتة الخدرة وسط وهج الخبيز وبهجته • ويتجسد لنا ذعر الريفي من المدينة ومن السفر في شخص العايق ، أكثر أهل القرية سفرا الى المدينة وأشدهم تطيرا منها في نفس الوقت • ونتعرف على كل علاقات القرية الجنسية ، ليس من خلال تصوير محموم أو تتبع شبق دقيق لرغبة عارمة ، ولكن من خلال ثرثرة الأخوان في جلساتهم المسائية حول البردة ودلائل الخيرات ، أو حول سيرة بني عبس أو بني هلال • ونتعرف على عمق العلاقة بين انسان هذه الرواية وبين السيد البدوي الذي تترامى على أعتاب قبته كل صبواتهم الروحية وكل أشواقهم، من خلال ذوبان الحواجز بينهم وبينه • ومن خلال تلك الألفة الحبيبة الكبيرة التي تتيح لهم معاتبته والغضب منه والتطاول عليه بالسباب أيضا • فهذه هي قمة الألفة والعلاقة كما يراها الانسان المصري ، حيث تذوب الحواجز وتتهدم الأسوار التي تحجز الذوات الانسانية عن بعضها البعض ويذوب الانسان في الولي ويذوب الولي في الانسان •• انها علاقة صوفية فيها شيء من الحلولية •

في هذا العالم لا نتعرف فقط على طعم القرية ورائحتها، ولا على جوهر انسانها المصري الطيب الذي يقطر عذوبة وانسانية فحسب • بل نتعرف أيضا على منطقه • على تصوراته الخاصة وعلى رؤاه • تصوراته عن كل شيء وعلاقته بكل شيء • حتى علاقته بالحيوانات التي يستخدمها ويعيش على خيراتها • وهي علاقة ألفة وصداقة • علاقة تعكس حب الريفي لهذه الحيوانات ومعاملته لها وكأنها جزء من العالم البشري الذي يحيط به • فعمر فرهود يصاحب جمله أكثر مما يصاحب أي انسان آخر • وعبد العزيز يشفق على حمارة الواعظ الضئيلة من حملها لجسده الضخم الفظ ويكن لها من التقدير أضعاف مايكن لصاحبها • ويتصور أنها ستغرق في حديث ودي مع حمارتهم عندما يتركهما معا في الحظيرة • فكل شيء في هذه الرواية يخضع لمنطق هذا الانسان ورؤيته ويتبنى تصوراته • فايقاع الحركة في الرواية هو نفسه ايقاع الحياة في ذلك العالم الذي تتحدث عنه • وايقاع البيئة التي تدور فيها أحداثها • بل ان ايقاع اللغة نفسه ؛ واللغة في هذه الرواية احدى منجزاتها العذبة الهامة ، هو ايقاع الاعماق البشرية التي تحاول الرواية أن ترسم لنا ملامحها وأن تتصيد أدق دقائقها • ان اللغة التي تصف لنا بها الرواية ذروة الحركة في الذكر ، تكاد ان تكون لغة ذاكرة ، تنبض حروفها بحركات هذا الذكر وايقاعاته • وكذلك اللغة التي تتحدث بها عن ثرثرة النسوة المتحلقات حول طبلية الخبيز تزدهي هي الأخرى بتوهج تنضح به صياغتها وطريقة استخدام كلماتها • فكل شيء في هذه الرواية يساهم في صياغة عالمها وفي ابراز ملامح هذا العالم • فبناؤها الذي يحطم شخصية البطل الروائي ليقدم لنا بدلا منها الجماعة • والذي يلجأ دائما الى أسلوب السرد والحكي المستمر الذي هو جزء من طبيعة هذه الشخصيات الريفية الودودة • ليس الا احد وجوه الموضوع الذي تقدمه والرؤية التي تعتنقها • فكل رؤى الرواية وفكرياتها تطل علينا من خلال الأسلوب والموضوع معا • ومن خلال تركيز فني على الجانب الحسي وحده • فهو طريق الفن العظيم الى كل التجريدات والافكار •

بقيت بعد ذلك بعض الهنات التي آثرنا أن نرجىء الحديث عنها الى نهاية هذه الدراسة التي اهتمت بالدرجة الأولى بالجوانب الايجابية في الرواية واحتفت بها كعمل مبشر بميلاد روائي جديد يملك قدرا كبيرا من الموهبة والنضج والحساسية• وتتوقع منه الرواية العربية ، بعد عمله الأول ذاك ، الكثير من الأعمال الكبيرة الناضجة • وترتوي أغلب هذه الهنات من افتقاد الرواية الى التوازن الفني بين حنينها العاطفي الشديد الى ذلك العالم الذي تقدم لنا رحلته مع الانهيار والتدهور وبين رفضها العقلي له • فقد طغى هذا الحنين في أغلب الأحيان

على وعى الرواية وراويها معا بدبيب التحلل تحت قشرة هذا العالم البهيج بمسراته العذبة الرخية • فافتقدنا بذلك الكثير من أبعاد الأرضية المادية التى تدور فوقها هذه الرحلة • ثم تيقظ هذا الوعى فى النهاية ، وبعد ان قطعنا مع حنين راويها الى هذا العالم القديم ، وتوقه غير المعلن الى الاندماج فيه شوطا طويلا ، ليجهز بتعجل وسرعة فى الفصل الأخير من الرواية على هذا العالم الذى ما عاد يملك مبررات وجوده ولا اسبابها • صحيح ان الكاتب قد استطاع ان ينثر فى ثنايا الرواية بعض الارهاصات الواشية بموت هذا العالم وتحلله الوشيك • وصحيح ايضا أن المنطق الداخلى للأحداث الروائية قد سار فى هذا الدرب قبل الفصل الأخير بأمد غير قصير • غير ان اليقظة الغامرة لوعى ، ليس الراوى فحسب بل والكاتب ايضا ، قد تركت بصماتها الواضحة على هذا الفصل بصورة جردته من دفء الفصول السابقة وعجلت ، قبل الأوان الروائى لا الواقعى ، بالكثير من الأحداث فاكتظ بها هذا الفصل بشكل واضح • بل اننا نلاحظ أن بناء هذا الفصل من الناحية الفنية ــ برغم ارتباطه المنطقى بالرواية ــ يقوم على اساس مغاير تمام المغايرة لذلك الذى نهضت عليه اغلب اجزائها • فهو لا يلجأ الى ذلك التسجيل الهادىء الذى يتفجر بالدرامية • ولا يعمد الى اغراقنا فى التفاصيل الصغيرة المتجهة برغم كثرتها وتعددها صوب هدف بنائى واحد • ولكنه يلجأ الى سرد الأحداث البارزة والقفز فوق تلاحقها ومن هنا يبدو عدم انسجامه مع بقية فصولها • فالرواية ليست رواية شخصيات ولكنها رواية تتحرك فيها جماعة الصحاب بعالمهم المتجانس كما يظهر فى اغلب فصولها (الستة الاول) ..غير أن الفصل الاخير يجهز على جماعية هذا العالم المتجانس الذى سطعت نجومه معا وأفلت معا ، حينما يتصور انه مطالب بأن يفضى الينا بتسرع وعلى عجل بالمصير الذى آلت اليه كل شخصية على حدة • فاكتظ هذا الفصل بالأحداث • وعلا صوت المأساة فيه حتى اقترب من الميلودراما• لهذا يكاد هذا الفصل الأخير أن يكون جزءا مستقلا برغم ارتباطه المنطقى بالرواية • أو ملخصا لرواية جديدة مكملة لهذه الرواية وتتطلب ان تكتب بنفس الصبر الذى كتبت به الفصول الستة الأولى وبنفس الأناة •

ومن نفس هذا المنطلق ترتوى بعض الهنات التى تشوب تصوير الرواية لشخصية عبد العزيز وتقديمها لرحلته المناقضة لرحلة جماعة الأصدقاء فى الرواية والمرافقة لها فى نفس الوقت • فبرغم ان كل الأحداث تقدم لنا عبر حدقتى عبدالعزيز ومن خلال وعيه واحساسه فاننا لا نتعرف بوضوح على كثير من الروافد المتباينة التى ارتوت منها رحلته • ولا على ذلك العالم الجديد الذى اخذ يتخلق تحت قشرة عالم الحاج كريم واصدقائه الموشك على الانهيار • عالم المقهى الذى أصبح بديلا له والذى انخرط عبد العزيز فى غماره برغم الصورة المنفرة التى صور بها فى الرواية • فنحن نفاجأ بهذا العالم البديل فى السطور الأخيرة من فصل الرواية الأخير • يقتحم علينا بقامته المديدة الأحداث دون سابق انذار ودون ان نتعرف على صباه أو نتلمس ملامح يفاعته • فقد كان لهذا العالم البديل هو الآخر رحلة ميلاد طويلة ومتعرجة وعسيرة كان علينا ان نلم بأطراف منها طوال عملية تخلقها من تحت سطح هذا العالم البراق الآيل للانهيار والذى غرقت الرواية فى حنينها العارم اليه وترحمها الرفاف عليه •• غير ان كل هذه الهنات البنائية التى تنضم اليها فى النهاية بعض التعثرات اللغوية او النحوية لا تغض بأى حال من الأحوال من قيمة هذا العمل الفنى الكبير • ولا تنال من جدة تناوله المرهف لعالم القرية المصرية الخصيب بكل مايجيش فى اعماقه من رؤى واحاسيس •



ابراهيم الكاتب ــ بقية ص ٣٣

الأمن والاطمئنــــان ، وانهم ورثــوا ضعف الثقة والعدل وحسن النيــات » وما يقول المــازنى : « لا أجعل بالى الى هذه الاصول التى يكثر اللغط بها ، ولا أعبأ بهــا شيئا ، ولا أرى الناس الا سواء ، وان كانوا يبدون متفاوتين أشد التفاوت ، وأنا عدو لدود لكل من يرفــع طبقة فوق طبقة ، ويفرق بين الناس فيقول هذا كريم الاصل وهذا لئيم** • وهى آراء واضحة ، بل مواقف لايخفى ما فيها من شجاعة أدبية فى ذلك المــاضى الغابر الذى كانت فيه الملكية والاقطاعية المصرية ، ومن ورائهما الاســتعمار البريطانى ، هم أصــحاب السـطوة الحقيقية وفى يدهم كل أدوات الارهاب والقمع •

ومع ذلك فان المهم حقيقة هو المحبة الصادقة التى تتقطر من كل أعمــال المــازنى للناس ، وللشــعب ، وللصغار والمقهورين والموجوعين ، أما حسه الفلسفى العبثى بالكون ، وتشاؤمه العقلى والانفعــالى ، فلن تقنعنى حجة مهما كانت أنهــا دليل على الرجعية ، أو مصداق الهرب من الحياة ، أو علامة على النضوب ، ذلك أنه علينــا ــ فى تواضع ــ أن نســتشف جوهر هــذا الحس العبثى وأن نرده الى أصله الحقيقى فى توقد محبة الحياة لا فى جفاء كراهتها ، وأن نضعه الموضع الصحيح فى أحد قطبى التناقض الذى يقابل بين انهمار وعى الانســان وبين جمود مادة الكون ، ويحيط بهما معا فى صيغة محكوم فيها بالفناء على الوعى الانسانى ــ وهو كل ما للانسان ، بل هو الانسان •

وفى هذا الوعى المشبوب ، وفى صدق التعبير عنه ، الى جانب القيم الفنية الكثيرة ، والسامقة، تكمن فضيلة المــازنى الاســاسية ، والقيمة الاخلاقية العالية لفنه •

ومن كل سلوكه معهم فى حياته العملية * •

طائر الحب المهاجر

شعر: بدر توفيق



●●●●●

من عامين اثنين ..،
جوالا كنت على كتفى شبك ونبال
صيادا كنت على كتفى شبك ونبال
ما كنت مريضا ليلتها
لكنى حين طلبت النوم .. وجدت الشعر ..،
والشعر متاعى .. وحقائب سفرى
بيتى حين أكون شريدا ..
وجوابى حين أكون سؤالا طوافا ..

●

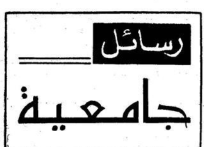
كنا محمومين التقيا ..،
أسلمنا أنفسنا للنيران
أعطينا الله وأعطينا الشيطان
فوق الصدر علامه
تحت الذقن علامه
بين النهدين .. وبين العينين
فى طرق الحب السفلى والعليا
كنا محمومين التقيا ..

●

نحن الآن عجوزان عجوزان
هرمان انقسما بعد توحد
لا يكسرنا الا ما اضحكنا
لا يبكينا الا ما افرحنا ..
كان الضحك قليلا
كان الفرح قليلا
كان قليلا .. وقصيرا ..
... ...
أزعم أن الدهر شحيح ومقل
ازعم ان الدنيا لا تعطينى
لكنى حين أكون وحيدا
مر الطعم .. غريب الملمس
حين أكون وحيدا ..،
وعزوفا عن هذى الأيام
لا تعطينى الأحلام ! ..

●

فى دقات الباب ..،
فى طفل يعبر مشدودا لأبيه
فى لفتة رأسى
فى ربطة عنقى
فى منديل
فى رائحة فراشى
فى الفاظى قبل النطق
وجهك لا يتركنى أبدا
صوتك لا يهجرنى أبدا
عيناك الخضراوان
سنتك البارزة قليلا
ألوان ثيابك
مشيتك الجاده
لكنتك التركيه
« يا فاش .. يا فاش » .. *
ما لن يعرفه أحد غيرى
ما لن يفعله أحد غيرى ...
آخر ما قلنا من شهرين
أول ما قلنا من عامين
من عامين اثنين فحسب
حين تلاقينا ..،
من عامين .



القصة المصرية

وصورة المجتمع الحديث

من أول القرن العشرين إلى الحرب العالمية الثانية

رسالة دكتوراه من:
د. عبد الحميد ابراهيم
بإشراف:
د. أحمد الحوفي

القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أول القرن العشرين الى الحرب العالمية الثانية

رسالة من الدكتور عبد الحميد ابراهيم باشراف د. احمد الحوفى

كانت كلية دار العلوم وما زالت شديدة الحرص على أن تزاوج بين القديم والجديد، فى غير جمود على القديم أو جحود للجديد، فى جميع ما تدرسه لطلابها، وفى الرسائل الجامعية التى ينهض بها ابناؤها باشراف أساتذتها.

وهذه الرسالة التى تقدم بها الدكتور عبد الحميد ابراهيم وأشرفت على اعدادها مثل واحد من عشرات الأمثلة.

وما من شك فى أن موضوع الرسالة ذو سعة وتشعب، ومحتاج الى كثير من الصبر والأناة والتقصى والعمق، ولكن صاحب البحث استطاع بتوفيق من الله ان ينهض بهذا كله ما وسعه الجهد، وكان سريع الاستجابة لما أشرت به عليه فى غير ضجر أو تعجل، ثم كان فى جلسة المناقشة بين حالتين اما أن يعلن اقتناعه بالملاحظات ويعد بتحقيقها، واما ان يبقى مقتنعا برأيه مدللا على وجهة نظره.

وقد تفضل بمناقشته صديقاى الأستاذان الكبيران محمد خلف الله احمد وعمر الدسوقى بجلسة علنية بمدرج على مبارك بكلية دار العلوم.

ومن الانصاف أن أذكر أن الجامعة قد عرفت رسائل عن القصة مثل « الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث » للدكتور محمود حامد شوكت، و « تطور الرواية العربية الحديثة » للدكتور عبد المحسن طه بدر، و « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » للأستاذ سيد حامد النساج، ولكن هذه الرسالة اتجهت الى العلاقة بين المجتمع والنتاج القصصى فى فترة محددة.

والرسالة تشتمل على أربعة ابواب.

أما الباب الأول فموضوع القصة وملامح المجتمع، صور جوانب المجتمع العامة فى فصول اربعة أولها البيئات الأجنبية، وثانيها التناقض الطبقى، وثالثها الشخصية المصرية، ورابعها الشخصية القومية.

وأوضح هذا الباب ان القصة حاولت التنبيه على المساوىء القائمة، فسخرت من الأتراك والجركس، وهاجمت الباشوات ومالكى

الضياع ، وتندرت بالجهاز الادارى ، ونعرت من الانحراف الذى ينشأ عن هذه الأوضاع كتنكر الانسان لطبقته ومحاولة بعض المصريين أن يتفلتوا من واقعهم بتأثير مركب النقص أو عقدة المظاهر وحب المحاكاة . وهذا كله فى حفاوة بالشخصية المصرية الأصيلة ، ولهذا وجدنا عناية بالشخصيات البلدية مثل أم محمد والحاجة صلوحة وحفيظة وبخاطرها وزنوبة عند احمد خيرى سعيد ، ووجدنا عناية بالبرقع واللاسة والعباءة والملاءة عند محمود طاهر لاشين .

ولكن القاص لم يستطع أن يصور جميع طبقات الشعب وفئاته ، ولم يتجاوز السطح الى الأعماق ، فنسى أو تناسى التناقض الطبقى والتكوين الاجتماعى ، فجاء علاجه للمشكلات سطحيا لا نعثر فيه على العمق الذى يبرز العدالة الاجتماعية ابرازا علميا .

وأما الباب الثانى فانه يتتبع القصة من حيث موقفها من القوى التى تحاول تغيير المجتمع عن طريق السياسة او الاصلاح الاجتماعى ، وكيف ساهمت القصة فى تطوير المجتمع ، وما التغيير الذى حدث للقصة نفسها استجابة لتغير مشاعر المجتمع وتطور ذوقه .

ولهذا جاء فى ثلاثة فصول ، أولها القصة بين السياسة والاصلاح ، وثانيها القصة وروح المقاومة ، وثالثها الشكل القصصى وصلته بالتطور الاجتماعى .

وقد تبين من هذا الباب ان القصة فى تلك الفترة لم تكن قديرة على تغيير النظم والأوضاع، فكانت القصص على كثرتها تبرز العيوب وتجهر بسوء الاحوال ، وتعدد النقائص ، وقليل جدا منها هى التى أعلنت المقاومة واوحت بالثورة والتغيير، على أن هذه الثورة كانت فردية لم تصل الى أن تكون ظاهرة اجتماعية تعتنق مذهب التأثر وتجاهد لنصرته .

ومن هنا جاء شكل القصة مترجما بين الحكاية والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية واخضاع القصة لمنافع عملية او للذوق الشعبى الذى يهمس للغريب والمثير .
وكان هناك خلط بين حقيقة القصة القصيرة والطويلة .

وأما الباب الثالث فانه تناول الاتجاه الذاتى فى القصة ، وبين أن بعض القصاص آثر ان ينعزل عن المجتمع ليسرح فكره فى فلسفته واحلامه وافكاره ، وآثر بعضهم الآخر أن يلبس المجتمع غلالة رومانسية من مشاعر القاص نفسه ومشكلاته الخاصة ، على حين أن فريقا ثالثا من القصاص حينما اضطرته الظروف الى ممارسة الواقع والاندماج بالمجتمع لم يستطع أن يحتمل النتائج ، ولم يأنس من نفسه القدرة على توجيه الجموع المتخلفة ، فجعل يعلن ضجره وسخطه .

ولهذا دارت الفصول الثلاثة لهذا الباب على العزلة والرومانسية والسخط .

ثم جاء الباب الرابع وموضوعه الاتجاه التسجيلى ، فبين أن بعض القصص سجلت أمورا جزئية ، ورصدت بعض المشكلات الاجتماعية ، ولكنها عجزت عن رسم صورة كاملة للمجتمع ، ولم تستطع أن تقدم الحلول الناجعة ، فقنعت بالحلول السطحية والموقوتة القائمة على العطف والاشفاق ، أو اكتفت بتسجيل المآسى والتنبيه عليها .

وكان هذا الباب من فصلين اولهما عطف المصلحين ، وثانيهما الوعى بالمأساه .

ولم يستطع الباحث ان يحدد المذاهب التى خضعت لها القصة فى تلك الحقبة ، لأنها لم تكن قد بلغت المستوى الذى يسمح بذلك ، ولم يكن الرأى العام قد استنار استنارة تنقل الظاهرة الفردية الى ظاهرة اجتماعية عامة .

كذلك لم يلجأ الدارس الى تعداد المشكلات الاجتماعية ، لأن هذا من عمل الباحث الاجتماعى لا الباحث الأدبى .

ولم يسلك منهج الشخصية الذى سلكه غيره ، لأنه لا يكفل الوحدة التى تربط أبواب الرسالة وفصولها .

ولهذا كان منهج الرسالة جامعا لما فى المناهج السابقة من مزايا ، ففيه لمحه عن المشكلات بالبابين الأولين ، وفيه حديث عن الاتجاه الذى لم يبلغ مرتبة المذهب بالبابين الأخيرين ، وفيه دراسة للشخصية من خلال الحديث عن هيكل والحكيم وتيمور ولاشين .

وبعد

فاننى اذ أكرر تهنئتى للباحث أهيب به أن يحقق ما أبدته لجنة المناقشة مشكورة ، وارجو له التوفيق فى خدمة الأدب والثقافة .

دكتور احمد الحوفى



الرواية السوفييتية
بين القومية والعالمية

ليس الادب السوفييتى في حقيقة أمره الا جملةالنتاج الادبى لشعوب الاتحاد السوفييتى الاربعة والسبعين ، او ان شئت فقل ، هو مجموع آداب أربعة وسبعين شعبا متباينة ، يستمد أدب كل شعب من هذه الشعوب أصالته من ارتياده لمنابع التراث القومى ضاربا فيه بجذوره الى اغوار بعيدة ، هذا من ناحية ، لكن تلك الآداب مع ذلك تلتقى جميعا وتتوحد على السعى الدائب نحو تحقيق هدف مشترك ، وهـــذه ظاهرة فريدة فى الادب العالمى ، ولعـل التميز الظـــاهر فى الــكتابات النثرية فى معظم الآداب السوفييتية المتوحدة يرجع أساسا الى المستوى العـــالمى الذى بلغته .

وتكشف تجربة الرواية السوفييتية ـ فيمـا يقول نوفيتشينكو ـ عن تفوق عالمى جديد حققته فيما بين العشرة والخمس عشرة السنة الاخيرة ، ومع ذلك فقد يســتحيل علينا ان نلم بمختلف النماذج الانسانية التى عرضتهاعلينا الرواية السوفييتية ، وأن نمد أبصارنا فتصل الى نهـاية بعدها الابداعى دون أن تلم معارفنا بأساتذة الكتابة النثرية فى لاتفيا ـ مثلا ـ من امثال اندريس أوبيتس أو فيليس لاكيس ، وبغير معرفتنا بمؤلفـات الكتاب الاوكرانيين ، يورى يانوفســكى ، أو أوليس جـونكار ، أو ميخائيل ستيلماك وكتاباتهم الغنائية الرومانسية ، أو من غيرمعرفة الرواية الرئيسيةلرادولف سيرج ـ كاتب استونيا ـالمسماة «الارض والشعب» وكثيرين غـيرهم من جورجيا وأرمينيا وبيلوروسيا . وعلى هذا النحو ينبغى أن نتناول اعمـــال أبرز كتـــاب الرواية الروس من رواد الادب السوفييتى الجامع لآداب الشعوب السوفييتية امثـال ميخائيل شـــولوخوف وليونيد ليونوف وكوستانتين فدين وكثيرين غيرهم . ومن ثم فانه يمكننا القول بان الرواية السوفييتية قد تهيأت لها ثروة عظيمة من المصادر ومن التراث . الذى أصبح معينا لاينضب يهيىء لها تنوع الاساليب والاشكال، حتى انه ليستحيل علينا أن نضع لهذا التنوع والثراءتعريفا جامعا تنضوى تحت لوائه كل الاتجـــاهات التى يتبنـاها الروائيون السوفييت فيما يبدعون من أعمال .

ويمس فالنتين اوسكوتسكى قضية على جـانب من الاهمية هى «موضوعية الذاتية» أو الذاتية المبررةموضوعيا فى العمل الفنى ، عندما يلحظ أن واحدا من تلك الاتجاهات التى نزعت اليها الرواية السوفييتية هو الميل الى التركيز على العنصر الذاتى بشكل استطاع أن يمد ويعمق البعـد الفنى للرواية السوفييتية ، وهو يضرب على ذلك مثلا برواية الكاتب البيلوروسى يانكا بريل «طيور واوكار» التى تحمل عنوانا جانبيا «كتاب عن شباب رجل» وتصفها المقدمة بانها «سيرة روح» . وقد تشير هذه الاسماء الى البنـاء الشعرى لتلك الرواية ، وتساعد على فهم أكثر عمقالدعوى الـكاتب التى يحـركها نزوع الادب الى الاهتمام بالملامح الذاتية للانسان ، حياة الروح ، ومع ذلك فالسؤال الذى يثور هنا هو : الى أى مدى كانت هذه التحديدات المحصورة قادرة على الاتساق مع ـ والنهوض بالتعبير عن ـ رحـابة البعد الذى تطرحه فكرة المؤلف الملحمية ، ومع البعدالزمنى لتلك الرواية التى ترسم المصائر التاريخية لريف غـــرب بيلوروسيا بعد ثورة اكتوبر ، فقد استهدف ذلك الكاتب عن «شباب رجل واحد» وعن «سيرة روح واحدة» أن يبتعث الى الوجود أعمق الطبقات فى حياة الشعب ، اذ يعـرض كفاح ذلك الشعب فى سبيل الحرية القومية والاجتماعيةفى بولندا سبتمبر ١٩٣٩ التى تدثرت بوشاح مأساوى آنذاك، وكفاحه فى سبيل اعادة الوحدة مع الاتحاد السوفييتى ، ثم بطولة ذلك الشعب فى مجابهة المستعمر النازى خـلال الحرب الاخيرة .

وليس مصادفة ان تكون الشخصية الرئيسية فى « طيور واوكار » هى كاتب مستقبل يغدقه المؤلف فى سخاء وبغير حدود ب «نشوة معرفة العالم والناس» ، ويهب لعينيه «حدة الرؤيا ولافكاره اليقظى أجنحة» ويغرس فى نفسه حبا «للخبز الاسمر البسيط» أساس الحياة ، وهو (البطل) يؤمن بأن كتاباته الخيالية سوف تكون في صرامة واصطخاب الحيـــاة

(*) عن مجلة الأدب السوفيتى مايو ١٩٦٩

نفسها . والمؤلف يعترف بأن لسيرة بطله ملامح كثيرة ، فهو طفل ريفى فى غرب بيلوروسيا ، يأتى فى ثياب جندى بولندى ليصارع الفاشية وجها لوجه ، ويبارك سقوط البورجوازية فى بولندا ، ثم هو سجين حرب – فى عهد الريخ الثالث – حرم من جنسيته ، يتعرف على الفاشية داخل السجن ويتعرف فيها يوما بعد يوم على بلادتها واهتمامها المستميت بالماديات ، ويصبح أخيرا – بعد القرار – متشردا يجوب غابات بيلوروسيا .

وفى هذه الرواية تتكشف أحداث العصر المصطخبة فى حفنة من السنوات من شباب البطل ، ولهذا فان الزمن الفنى تنقصه التفاصيل التاريخية العادية فلا ترد الا بحساب عرضا فى شكل تفاصيل ذاتية سريعة من انطباعات عن المناظر الطبيعية وتهويمات المروح ، وتحليق للفكر ، وجيشان للعاطفة ، ولاتحس فيها بأثر للكاتب يعرض فكرته المباشرة بل تأتى هذه التفاصيل من خلال عقل البطل وتعكس قدره وتعلن عن نفسها من خلال شخصيته المتفردة . وثمة فكرة جمالية في هذا ، فالبطل يفكر بطلاقة فى دعوى الفنان ، ذلك أن هدفه هو «أن يقدم كل مافى وسعه لشعبه ، ومن خلال شعبه الى كل الناس» و «أن يعيش على هذا» والا «فلماذا رأيت وعانيت كثيرا ثم عكست ماعانيت ؟ .. ولن تضيع هباء تلك الثقة التى بزغت ثم نمت فى نفوسنا – معشر البيلوروسيين الذين .. قاسوا الأمرين – فى أن تكتب لنا حياة حقيقية كحياة الآخرين ، وأن نستفيد من لغتنا التى لاتنضب والتى عانت مثلما عانت امتنا ، وان نجد فيها كلمات اخوية نسمعها للجنس البشرى كله» . ونكاد نسمع فى هذه الدعوى ترديدا لدعوى اولجا برجولت وفكرتها عن الكتاب الحقيقى فى حياة الكاتب » فهو ذلك الكتاب المشبع بالحقيقة التى لا يشوبها زيف لوجودنا العام » مارا من « قلبى » . من خلال حياة ومصير الفنان . وانه لفى هذه الدعوى يستطيع المرء أن يتعرف على مجتمع يتبنى دعوة أيديولوجية خلاقة فى الادب المعاصر .

***

ثم أحست الرواية السوفييتية بعد ذلك بتغير الفكر الجمالى المعاصر فسارعت بتغيير نموذجها التقليدى في صياغة القصة ورسم الشخصية مثلما فعلت فى فجر تاريخها عندما اكتشفت الصورة التذكارية للشعب الثورى وأثرت بها الادب العالمى .

وقد أضافت الستينيات الى النثر السوفييتى – زيادة على الروايات من نمط رواية يانكا بريل – روايات أخرى تتسم ببعض الرمزية فى التمثيل ، ادخل فيها مؤلفوها خيوطا من التصوير الرومانسي الرفيع بين نسيج الحكاية ، وهذه الاتجاهات الجديدة لاتعزى كلية الى الملامح الاصلية والتراث القومى لادب قومى بعينه ، فان الكاتب المجدد لابد ان يلم كذلك بالاتجاهات الرائدة التى يقوم عليها تطوير الواقعية على نطاق عالمى .

أحد هذه الاتجاهات هو أن واقعية القرن العشرين قد أصبحت فى بعض مظاهرها ، أكثر رمزية وإغراقا فى الاطناب والتحليل السيكلوجى .

ومع ذلك فان تجربة الرواية السوفييتية المتعددة القوميات تؤكد أنها لم تتوقف ازاء هذه الاتجاهات الجديدة عن مواصلة تبنيها الواقعية الاشتراكية فلم تحرمها النفحة الذاتية ، بينما كانت تتحدد – مثلا – الملامح المتميزة فى التصوير لرواية القصة ورواية « النشيد » ، لم تحرمها من الانطواء على مضمون ملحمى واسع . وتطلعنا رواية «ترونكا» لاوليس جوكار وكذلك روايتى «أناشيد السهول المقفرة» و «قرار الطبيب» لايون دروتا على مقدرة ابداعية خلاقة لم تتحقق الا فى صورة ملحمية تتمثل فى جيشان الحياة الشعبية بكل رحابتها وشموليتها .

***

فقد كان هذان الروائيان يرقبان احداث العصر الزاخرة وتعقد الحياة المتصاعد ، ثم يجزءان – كل فى نطاق مادته – الصورة الكلية للعالم فى اسكتشات منفصلة تتخذ شكل القصة ، ومع ذلك ظل الكل كلا ، تتصل جزئياته بعلاقة داخلية حميمة يمكن تتبعها خلف السطور ، لاتقوم تلك العلاقة على «وحدة الشخصيات والمواقف» كما هو الحال فى الرواية الكلاسيكية وانما تنهض من «وحدة الموقف الاخلاقى للكاتب ازاء الموضوع» الذى يصبح – فيمايرى ليو تولستوى ، الملاط الذى يثبت أجزاء العمل » .

ورغبة الكاتب وشخوصه فى «التغلغل الى أعماق الجذور واكتشاف طبيعة الناس» هو مايحدد الاطار الايديولوجى والاخلاقى لرواية «ترونكا» ، فأقاصيص الرواية تلتقى جميعا في النهاية لتطرح سؤالا موحدا فى صيغ مختلفة حول فلسفة وجودنا على هذا الكوكب ، تلك السفينة البشرية التى تتهددها التحديات من كل جانب ، وعن الاسلوب الذى يتعين علينا ان نسلكه فى الحياة ، فالكابتن دوروتشنكو يرى أننا جئنا الى هذا الكوكب لانه يحتاج الى حمايتنا وهو يعيش لهذه الغاية ، وأورالوف الذى ساعدته مأساته الخاصة على استكناه حقيقة الحياة يتساءل: «هل احيا حياة سوية ، وهل تحيا أنت ، وهل نحيا جميعا ؟ . وتزدحم الافكار فى رأس لينا ياتسوبا عن ماضى ومستقبل تلك السهول القفرة .. وعندما تفيض القنوات بالماء فتبث النضرة فى النبات ، وتنفخ الروح فى السهول .. تراها ستكون قادرة على تطهير نفوس البشر . ان الروح تتطلع الى النقاء .. لكنها قضية ستظل قائمة ليظل جهادنا من اجلها .

وهكذا فان الرواية المعاصرة تبحث فى أغوار الحياة القومية ، وبين الشخصيات الفولكلورية وتجد منابع ذلك النقاء الاخلاقي .

لقد كان دروتا في روايتيه «أناشيد السهول المقفرة» و «قرار الطيبة» يفكر في مهمة الرواية كما حددها ليو تولستوي ـ وهو يتأمل «الحرب والسلام» بـ «ان تعانق كل شيء» ، وهذا يفسر المجال التاريخي الهائل الذي تحتويه الرواية وتطوره من خلال أحداث وقتية في قرية شوتورا . فيمتد ذلك المجال بين الحرب العالمية الاولى وانتصارات الحرب الثانية وحتى هذه الايام حيث تعرض الشعب المورداني لهزات عنيفة وأوقات عصيبة تهاوت فيها العلاقات الاجتماعية القديمة وظهرت الى الوجود علاقات جديدة غيرها .

ويقدم دروتا بطله شخصية نموذجية يصبح قدره الخاص حلقة في سلسلة تاريخ الامة . فيجسد الكاتب تفاؤل الشعب الجموح واستماتته في الحياة في شخصية أوناكي كارابوش ـ أحد فلاحي قرية شوتورا النائية وسط السهول المقفرة ، بطيبة قلبه وذكائه وصفاء طويته ، شديد الحساسية بمصائبه ومصائب الاخرين . يتحول هذا البطل ـ في احدى أقصوصات رواية «أناشيد السهول المقفرة» المسماة «أيدي الحارث المحظوظة» الى رمز للحياة الريفية بكل ماتنطوي عليه من حب الخير والايثار ، وفي النهاية تبث أقصوصته في الرواية الحكمة الخالدة في حياة الفلاح ، تلك الحياة التي أصبحت رمزا للجمال الابدي للارض ، وللقوة التي لاتهن نابضة في أيدي الفلاح ، ولعمله المبارك كاساس للوجود الانساني كله .

***

وثمة كاتب آخر يتبنى المثل الانسانية السامية هو الروائي الليثواني الفونساس بيلياوسكاس الذي يعالج من خلال مادته الخاصة المتفردة نفس الموضوع الرئيسي للرواية السوفييتية المعاصرة التي استحوذت على خيال كل من بريل وجونكار ودروتا ، وهو موضوع الفرد والتاريخ ، موضوع مسئولية الانسان أمام الزمن . فلبيلياوسكاس رواية ـ «حكاية كاوناس» ـ عن رجل حميد السمعة ، يضحي باسمه في سبيل سمعة وظيفته ، تتطور من خلال تحليل سيكلوجي صارم ونافذ للاسباب التي ادت في النهاية الى تحطيم شخصية انسان ما والى انهيارها الاخلاقي . بل ان اسلوب الرواية ـ الذي يقوم على تيار الوعي المحموم الذي يفتت الزمن بين الماضي والمستقبل ، او يوحد بين اشلاله في عقدة محبوكة ـ لينقل لنا سقوط الشخصية الرئيسية الداخلي ودراما حكمه الاخلاقي على نفسته في عظمة وسمو .

ومن خلال هذه السمات الظاهرة للرواية يستطيع المرء لتوه أن يتميز الملامح الاصيلة التي تتكاتف معا لتحدد أحد اتجاهات الاسلوب في مرحلة التطور التي تمر بها الرواية الليثوانية التي استطاعت ـ بما لها من تميز وتفرد عن الرواية الاكرانية التي قدمت مثلا في «ترونكا» على تآزر الرومانسية السامية مع الواقعية الرزينة ، وعن الرواية المولدافية التي أعلنت في أعمال دروتا عن تملكها وتمكنها من التصوير الذاتي للسلوك والاخلاق ـ استطاعت ـ على طريقتها الخاصة ـ أن تثري النثر السوفييتي ذا القوميات المتعددة بما قدمته من تآلف منظم وحميم بين الذاتية والرؤية السيكلوجية النافذة . وهذه القسمات التي تدمغ بطابعها هذه الاتجاه .. الترنيمات الذاتية للحكاية ، والرمزية الشاعرية للتعميمات والمطلقات ، ورحابة التفاصيل السيكلوجية ، وتكثيف الدراما في مونولوج الشخصية الرئيسية الداخلي ، ترتفع في جلاء بالرواية الليثوانية المعاصرة الى مستوى التقاليد الكلاسيكية للواقعية التي تميز بها النثر في ليثوانيا . ويبقى سعي الكاتب للتجديد متمثلا في رغبته في أن لايوجه الاهمية القصوى لوقائع الحقيقة نفسها بل للطريقة التي تنعكس بها في عقول الناس كذلك .

ولم يفض ميل بيلياوسكاس الشديد الى الولوج داخل العالم الداخلي لبطله بالنسب الزمنية عنده الى مسارب الغموض ، فللزمن في روايته حضورية تمثل في طاقة مزدوجة كحقيقة مرئية ومسموعة ، وكحقيقة مدركة من خلال رؤية البطل الداخلية ، تحورها أفكاره وعواطفه ، وقد تطلب هذا التجاور بين الـ «مرئي» والـ «عقلي» ـ وهذا بشكل عام من خصائص الرواية الليثوانية ـ بناء روائيا تتحرك فيه الحدود الزمنية وفق الارادة ، ويتكثف الزمن في ومضات ذهنية سريعة تستثار في لحظات التركيز الروحي الشديد .

والحق أن هذا التتبع للملامح الملحمية في الروايات السالفة الذكر لايعني أن هذا هو خط تطورها العام او الوحيد ، فثمة روائيون كثيرون سلكوا درب الأقدمين في السرد الموضوعي القائم على التحليل دون محاولة لاقحام « أنا » المؤلف ، وانما مرد الحقيقة في أن أعظم الاعمال في كل الآداب المتآخية تكشف عن وفرة هائلة في الاساليب والاتجاهات الى كثرة البحث الخلاق في الرواية المعاصرة .

ففي كل شكل أدبي سوفييتي ، وبشكل أعم ، في كل نمط من انماط الفن ومجال من مجالات الثقافة ، يرجع الفضل في أعظم الانجازات الى جهود خلاقة جاد بها أساتذة عظام ينتسبون الى جنسيات مختلفة ، وقد تتيح لنا النوعية العضوية التي قامت على جموح بين ماهو قومي خاص وبين ماهو عالمي عام أن نطرح تعريفا للواقعية السوفييتية في الادب بانها واقعية من نمط جديد ، يكمن رصيدها الايديولوجي والفني في الثراء الذي لاينضب للمنابع القومية الاصلية والتراث . ويرتبط تطوير الواقعية في الأدب السوفييتي كذلك بتغييرات نوعية في عقلية الكتاب الخلاقة ، وبتلك الدعوة العالمية «وحدة العواطف والرغبات .. وحدة الهدف» التي تحدث عنها مكسيم جوركي في أول مؤتمر للكتاب السوفييت . فقد رأى أن الدلالة التاريخية لهذا المؤتمر تتمثل في أن «أدب كل جمهوريات الاتحاد السوفييتي ذا القوميات واللغات المتعددة يقدم نفسه للعالم كوحدة واحدة» .

هذه الوحدة هي التي ترسم الطريق لكل كاتب سوفييتي يطل علينا عالمه الابداعي متكاملا في نوعية القومية المتفردة وفي مضمونه العالمي الرحيب في آن واحد .

(ابتسام حسين الاصفر)

« آفاق عربية » ، جديدة

مع مطلع شهر مايو الماضي صدر في باريس العدد الأول من مجلة « آفاق عربية » محققا بذلك اضافة جديدة في حقل الثقافة ودفعة على طريق الفكر العربي نحتاجها في تلك الظروف الصعبة التي يمر بها الوطن العربي سعيا الى مستقبل افضل تصنعه الارادة العربية بالفكر الثوري المتحرر • واليوم نقدم للعدد الثاني من « آفاق عربية » قراءة متأنية نحاول من خلالها عرض ما طرحه من قضايا ، هي في المحل الأول محط اهتمام قطاع كبير من المثقفين العرب داخل وخارج الوطن العربي ، اتسعت فتناولت النضال العربي والسياسة العالمية والدراسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتاريخية •

●● تحت عنوان « النشاط الصهيوني في فرنسا » يكتب احمد التريكي موضحا التحول الذي طرأ على اسطورة « الشعب الصغير المهدد بالفناء » التي كان لها دور السحر في نفوس اليهود ، والتي استقطبت قسما كبيرا من الرأي العام الفرنسي ضد العرب ، لكن عدوان يونيو ينبه الضمير الفرنسي الى حقائق كانت غائبة عن الأذهان ، فظهرت بوادر الاضطراب داخل الرأي العام الفرنسي حول مشكلة فلسطين اثناء ثورة الطلبة في مايو التي امتدت الى المجلس الأعلى للأحبار نفسه • وكان لتصريحات بعض المسئولين الفرنسيين أثرها في اثارة غضب الصهيونية في فرنسا كتصريح وزير الدفاع الفرنسي الذي يقول فيه : « ان اسرائيل تملك قوة عسكرية كبرى ، ولربما يفوق عدد طائرات الميراج فيها العدد الذي تملكه فرنسا ذاتها » هادما بذلك اسطورة « الشعب الصغير » كما كان لقرار وقف صفقة الميراج مع اسرائيل أثره في تحويل الرأي العام الفرنسي ضدها ، خصوصا وان القرار يجيء من رجل يملك قدرة كبيرة على التأثير في شعبه ، وهذا يفسر بالطبع سبب الضجة التي أثارتها اسرائيل احتجاجا على وقف تصدير السلاح الفرنسي اليها ، فليس الأمر اذن امر سلاح تستطيع اسرائيل ان تستعيض عنه بما تحصل عليه من الولايات المتحدة والمانيا الغربية ، قدر ما هو امر انحسار الرأي العام داخل فرنسا عنها ، ومن هنا سارعت المنظمات الصهيونية داخل فرنسا الى العمل لاستقطاب طاقة مايقدر ب ٧٠٪ من مجموع الجالية اليهودية في فرنسا الذين يعيشون على هامش مؤسسات الحركة الصهيونية وبالتالي على هامش التراث الفكري القديم للجالية اليهودية ، ويؤلفون من ثم مناخا صالحا لأن تؤثر فيه تيارات اليسار او التيارات الفكرية والسياسية المتصارعة داخل فرنسا • ويقول الكاتب الصهيوني كلود كليمان : « ان واقع اليهود في فرنسا يتطلب مراجعة كاملة تمس اسس الحياة الاجتماعية والثقافية التي يعيش عليها المجتمع اليهودي ، ومن الواجب الحيوي ان تعمل الصهيونية على خلق اطارات جديدة لهذه الجماهير اليهودية التي انسحبت وسط الظلام بعد ان ابتعد الخطر عن اسرائيل وبقيت في حوار صامت مع ضميرها المضطرب » • ومن هنا نرى أن المنظمات الصهيونية بفرنسا تحاول كسر الطوق الذي انغلق فيه بعض اليهود وتعمل على استقطابهم داخل منظماتها حتى تتمكن من داخل هذه المنظمات من ان تفتح حوارا مع « اصحاب الضمير المضطرب » لتحل التناقضات الناشبة بينها وبين مختلف تيارات اليسار في فرنسا • ويقترح كليمان على المنظمات الصهيونية في فرنسا ان توفر روح التعاون الذي يعتمد على الحوار مع اليهود المشتركين فيها دونما شروط وذلك لتتمكن هذه المنظمات من ربط قسم كبير منهم بالتاريخ والثقافة اليهودية ، محافظة في آن واحد على « وحدة الهدف مع تعدد الآراء » اما وحدة الهدف التي يدعو اليها كليمان فهي « العمل على ايجاد حلف مقدس بين اليهود قاطبة فيما يخص النضال (!) من اجل تثبيت كيان اسرائيل » •

اما نشاط المنظمات الصهيونية في فرنسا فينحصر أساسا في احياء التراث الفكري والتاريخي لليهود مع توجيه جاليتهم الى مختلف متطلبات الحياة العصرية بما يؤهلهم فيما بعد للهجرة الى اسرائيل ، لكن الأمر الواضح انه بالرغم من كل هذه الجهود التي تبذلها المنظمات الصهيونية في فرنسا فانها لم تتمكن من استيعاب جميع افراد الجالية اليهودية وذلك راجع في المحل الأول الى ان هذه المنظمات تحاول ان توقف الحركة الطبيعية للتطور التاريخي الذي يسير عليه الفكر في فرنسا ، ولعل اصدق مثال على ذلك تلك الثورة التي قام بها قسم كبير من اليهود داخل المجلس الأعلى للأحبار لجره الى الاشتراك في ثورة الطلبة التي دار معظم الحوار فيها حول مشاكل دول العالم الثالث ، وكانت قضية فلسطين جزءا مهما من ذلك الحوار •

●● وفي مقال بعنوان « مشكلة بيافرا والدول الكبرى- او الصراع من اجل النفط » بقلم باهي محمد ، يقول الكاتب ان اغلبية الرأي العام في الغرب تميل الى فهم الحرب الأهلية الدائرة في نيجيريا منذ ثلاث سنوات على أساس أنها صراع بين الديانتين الاسلامية والمسيحية : الأولى ممثلة في سكان الشمال واكثرهم من قبائل « الهوسا » والثانية ممثلة في المنطقة الشرقية واغلب سكانها من قبائل « الأيبو » ، وهو فهم خاطيء فالحقيقة ليست كذلك بدليل ان رئيس الدولة النيجيرية نفسه وبعض مساعديه من الوزراء وقادة الجيش من البروتستانت او الكاثوليك ، وبدليل ان اقاليم الغرب والوسط وجزءا من اقاليم الجنوب والشرق لا تؤيد الانفصال، ثم ان نيجيريا نفسها ليست مقسمة الى شمال مسلم وشرق مسيحي ، وان كانت المجموعتان الرئيسيتان المؤثرتان فيها هما قبائل الهوسا المسلمة والأيبو المسيحية • ويتتبع الكاتب مراحل الصراع منذ بدايتها مرجعا اساس المشكلة الى اهتمام الادارة البريطانية السابقة في نيجيريا بالشرق المسيحي ، مما اتاح الفرصة امام الأيبو للسيادة ، الأمر الذي أسهم فيما بعد في تغذية الفتنة • ويشير الكاتب الى الانقلابات التي تتالت على نيجيريا ومحاولات الصلح وتطبيق نظام اللامركزية في الحكم حتى اعلان الانفصال من جانب بيافرا ثم الحرب ، مبينا جانبا آخر من جوانب هذه المأساة هو

تدخل الدول الأجنبية فى الحرب النيجيرية ، موضحا دور وموقف كل دولة من الصراع الدائر هناك .

فاذا تناولنا موقف بريطانيا وجدنا انه مر بمرحلتين تميزت الأولى بالتردد فى اختيار اى الفريقين تدعم ، اما المرحلة الثانية فاسفرت عن دعم بريطانيا المشروط والمحدود للحكومة الفيدرالية ، رغم اعلان بيافرا انضمامها الى الكومنولث ، ويورد الكاتب تصريحا للورد « شرد » عضو مجلس العموم البريطانى يقول فيه : « نحن الذين أسسنا نيجيريا ولذلك لا يمكن الا أن نعارض تمزيقها » فيفسره بأن القرار الذى اتخذته بريطانيا كان نتيجة لحساب سياسى دقيق غايته المحافظة على مصالحها واستثماراتها فى المنطقة ، فتأييد بريطانيا للاقليم المنشق يعرض مصالحها الكثيرة ـ وفى مقدمتها النفط الواقع تحت سيطرة الحكومة الاتحادية ـ للخطر ، الى جانب أنه يثير ضدها غضب بعض الحكومات الافريقية التى تواجه نفس المشاكل القبلية ، بالاضافة الى أن تعاونها مع الحكومة الفيدرالية يمنع انزلاقها نحو اتجاه يسارى حيادى قد يؤدى فى المستقبل البعيد الى تصفية مصالح الغرب كله فى المنطقة . أما الاتحاد السوفيتى فيتعاون تعاونا تاما مع لاجوس على انجاز مشروعاتها للتنمية التى تخلت عنها المؤسسات الغربية الرأسمالية التى كانت تقوم بها ، كما وقع معها اتفاقا لتوسيع العلاقات الاقتصادية بينهما يتم بمقتضاه تقديم قرض للحكومة الاتحادية، مع تزويدها بما تحتاج من خبراء وفنيين ، بالاضافة بالطبع الى المساعدات العسكرية التى تقدمها لها . وتبنى فرنسا موقفها على أساس مساعدة بيافرا دون الاعتراف بها مع الابقاء على علاقتها الدبلوماسية مع لاجوس .

ويرجع الكاتب الخلاف بين موقف كل من فرنسا وبريطانيا بشأن مشكلة بيافرا الى الصراع السرى الدائر بينهما حول البترول وغيره من مصادر الطاقة فى المنطقة . فى حين يلاحظ أن موقف الولايات المتحدة قد تميز فى بدايته بالعطف على الحركة الانفصالية لما رأته فيها من بادرة تمكنها من الاستحواذ على مصادر جديدة للطاقة ، ثم قررت الولايات المتحدة كبح شهيتها لبترول بيافرا بعد مساومة بريطانيا لها حول موقفها من فيتنام ، مكتفية بتاييدها لسياستها هناك .

●● اما ندوة الآفاق فكانت عن « واقع المقاومة الفلسطينية ومستقبلها » واشترك فيها كل من : جيرار شاليان العالم الدبلوماسى ، وكلود بورديه وبازيل كارلنسكى من صحيفة التيموانياج كرتيان ، وجان فرانسوا كاهن من الاكسبريس، وبيير روسى من التريبون دى ناسيون ، واندريه بوتار من الفرانس سوار ، وجاك كوبار من لومانيتيه ، وآنيا فرانكوس من جون افريك ، ودونى برجيه من مجلة فرون ، واحمد بابا مسكى الأستاذ بكلية فانسان كما اشترك فيها ممثل فتح بباريس . وقد بدأ الندوة احمد مسكى بالاشاره الى جذور القضية الفلسطينية وضرورة تغيير وضع اللاجئين ، ودعا الحاضرين الى ابداء الراى فى الحلول التى يمكن أن تؤدى اليها المقاومة الفلسطينية والتغييرات التى قد تدخلها على المجتمع الاسرائيلى والمجتمعات العربية كذلك ، كما دعا الى تبيان موقف الراى العام الفرنسى والصحافة الفرنسية والدول الكبرى من المقاومة الفلسطينية ، وتلاه (سعيد) ممثل فتح فى باريس فاستعرض تاريخ المقاومة وجذورها الأولى ودوافعها وأوضح أشكالها فيما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية من الاحتجاجات والتظاهرات الى العنف والمقاومة المسلحة كما حدث فى ثورة ١٩٣٥ التى قادها عز الدين القسام ، وثورة ١٩٣٦ التى استمرت حتى بداية الحرب العالمية الثانية ، ثم بعد اعلان دولة اسرائيل واجبار الفلسطينيين على الهجرة من بلادهم انصرفت جهود المقاومة الى منع تصفية القضية الفلسطينية عن طريق تحويلها الى قضايافرعية كقضية اللاجئين والاغاثة والتعويض والاسكان، كذلك ركزت المقاومة على منع محاولات تصفية الشعب وتمييع امكانياته النضالية ، كما عدد مندوب فتح المنظمات التى ظهرت منذ عام ١٩٤٨ وخلال خمسة عشر عاما فبلغت ٤٠ منظمة سرية وعلنية ، وسط هذه الظروف ظهرت حركة التحرير الفلسطينى (فتح) التى أعلنت اهدافها منذ البداية كحركة تحرير فلسطينية تتخذ العنف المسلح اسلوبا لها والأرض المحتلة ميدانا لها دون أن تتدخل فى شئون الدول العربية المحيطة أو تسمح لها بالتدخل فى شئونها ، مستفيدة من كل التجارب الثورية للشعوب مثل الجزائر وفيتنام وكوبا والصين ، وبعد عدوان يونيو ٦٧ اتضحت ضرورة اندماج حركات المقاومة فى حركة واحدة قوية حتى تحقق المقاومة الفلسطينية اهدافها التحررية ، وهكذا تكونت قيادة الكفاح المسلح الفلسطينى من المنظمات الفلسطينية الرئيسية ، ولقد تمكنت المقاومة الفلسطينية من خلال نضالها المسلح من توضيح اهدافها السياسية للرأى العام العالمى ، وتتركز فى المبادىء الرئيسية التالية :

◆ ان النضال الفلسطينى ليس موجها ضد اليهود كأصحاب عقيدة دينية ، وانما ضد اسرائيل وليدة الحركة الصهيونية والمدعومة من الامبريالية العالمية بقيادة الولايات المتحدة .

◆ ان الهدف النهائى من النضال هو اقامة الدولة الفلسطينية الديموقراطية فى جميع الأراضى الفلسطينية ولجميع أبناء فلسطين بمختلف طوائفهم الدينية .

وتحدثت آنيا فرانكوس فاشارت الى امتناع بعض الدول العربية عن دعم المقاومة او عن بعض المحاولات التى جرت لتصفيتها او اقحام بعض المنظمات التى قد تعرقل العمل التحررى ، كما المحت الى الدور الذى لعبته الرجعية العربية فى ضرب ثورة ٣٦ الفلسطينية . وتدخل بيير روسى فاكد ان الجيش البريطانى وليست الرجعية العربية هو الذى طعن ثورة ٣٦ فى الظهر ، وردت آنيا فرانكوس بأن ثورة ٣٦ كانت فرصة لا تعوض للثوريين من العرب واليهود فى وجه سلطات الاحتلال البريطانية ، لكن روسى نبهها الى أن الثوريين اليهود مازالوا حتى الآن يقاتلون العرب وانهم لم يكن لهم وجود فى عام ٣٦ . وتحدث كارلنسكى عن احجام الحزب الشيوعى الفلسطينى عن التصدى للعمل بالمبادىء التى أعلنها عام ٢١ ـ ١٩٢٢ بالاضافة الى عدم مساهمته فى ثورة ٣٦ . ثم اجاب ممثل فتح عن سؤال وجهه مسكى عن اتجاه تفكير الفلسطينيين اليوم ، وهل حقا تحاول بعض الأنظمة

العربية الحد من المقاومة ومنعها من العمل داخل أراضيها ، فلم ينف أنه جرت بعض المحاولات لتصفية المقاومة على أساس القبول بالحل السلمى وتنفيذ قرار مجلس الأمن ، ولكنه اكد أن هذه المحاولات قد توقفت الآن • وتحدث مسكى فأكد أن المقاومة اليوم قد بلغت مرحلة فى كفاحها بحيث أصبحت لا مرد لها ، وقادرة على تحرير وطنها او الوصول الى عودة الفلسطينى الى وطنه دون القضاء على الاسرائيلى الحالى ، وتساءل عن الحل الذى يمكن اقتراحه هنا ، هل يمكن تحقيق الهدف الذى صرحت به فتح من اقامة دولة ديمقراطية متعددة الأجناس ؟ • ويرد بورديه بأن نجاح سياسة المقاومة الفلسطينية يتوقف الى حد بعيد على قدرتها على كسب الرأى العام داخل وخارج اسرائيل ، وتساءل عن حدود الدولة التى تسعى اليها المقاومة وهل سيكون نهر الأردن داخل او خارج هذه الحدود ، كما تساءل عن هياكلها الداخلية واشار الى فكرة انشاء دولة كنفدرالية فلسطينية او دولة فيدرالية تضم اقاليم مستقلة بعد دراستها دراسة عميقة من طرف الفلسطينيين من جهة ، واصحاب النزعة الواقعية فى اسرائيل من جهة آخرى •

وقد عقب جان كاهن فبين الصعوبات التى تلاقيهاالمقاومة ، ودعا الى مواصلة الكفاح المسلح جنبا الى جنب مع بذل الجهود الدبلوماسية لخلق صعوبات امام اسرائيل تضطرها - ازاء الحرج - الى رفع القناع عن سياستها امام الرأى العام العالمى والاسرائيلى برفضها الحلول السلمية ، ثم ختم القسم الأول من الندوة بسؤال طرحه للمناقشة حول مايجب عمله ازاء اسرائيل ، هل يجب الغاءها من الخريطة كما كان يرى الشقيرى ، أم هل يجب تخليصها من الصهيونية فحسب ؟

●● كما نقرا فى المجلة عرضا لكتاب « البنيات العقارية فى المغرب العربى » وهو كتاب اشترك فى تاليفه جون موريس فرديه وبيار دورنتى وجوليانا كاريلا من الباحثين فى كلية الحقوق والعلوم الاقتصادية بجامعة باريس ، عرضه ولخصه نور الدين دزيرى • ويتناول الكتاب التشريعات العقارية فى بلاد المغرب العربى ، ويحدد أوجه الاتفاق والاختلاف بينها، ثم يتطرق الى عرض تطور القطاع الخاص فى الدولة ومفهومه، وينتقل منها الى ذكر الوسائل القانونية والاقتصادية للتنمية، وينتهى الكتاب بتحليل البنيات العقاريات والوسائل القانونية باعتبارها اداة لتصفية الاستعمار ولتحقيق التنمية الاقتصاديه فى بلدان المغرب العربى •

●● ويكتب ت • احمد مقالا عن « العمال العرب فى فرنسا••وضعهم ومشاكلهم » يتناول فيه موضوع اليد العاملة العربية فى فرنسا من وجهتى النظر المؤيدة والمعارضة ، فالوجهة المؤيدة تستند الى قلة تكاليفها وارتفاع انتاجها ، ومن ثم ترى انها ضرورية للتقدم الصناعى الفرنسى ولتحقيق الرفاهية لشعب فرنسا ، اما المعارضة فترى فيها خطرا ومصدرا للأزمات والمشاكل التى يعانى منها الاقتصاد الفرنسى ، وعليها يلقون مسئولية تفشى البطالة بين الأيدى العاملة الفرنسية ، ويرون - على عكس الرأى الاخر - الحد منها بل والاستغناء عنها والاعتماد على اليد العاملة الفرنسية اعتمادا كليا ، كما يعرض الكاتب ايضا للمشكلات التى يعانى منها العمال العرب خارج بلادهم واهمها مشكلة المساكن ونوع العمل وانخفاض الأجور والضمانات الاجتماعية وغيرها •

●● كذلك يحتوى العدد بحثا عن « مثقف العالم الثالث وماركس » كتبه عبد الله العروى ، وهو مفكر مغربى درس بالقاهرة وباريس وعمل بالسلك السياسى ثم بجامعة الرباط، وله كتاب بالفرنسية بعنوان « الايديولوجية العربية المعاصرة » اصدرته دار مسبيرو للنشر عام ٦٧ ، ويقوم حاليا باعداد رسالة جامعية عن نشاة القومية المغربية • أما البحث الذى تنشر « آفاق عربية » الجزء الأول منه فهو جزء من مجموعة من الدراسات التى قام بها جماعة من المفكرين فى العالم بالتعاون مع منظمة اليونسكو حول جوانب مختلفة من تفكير ماركس ، وفيه يشرح الكاتب الدور الذى يلعبه ماركس بالنسبة لمثقف العالم الثالث ، والسبب الذى من اجله يتم التحول نحو الماركسية ، فهو فى المجتمعات الراسمالية سبب اجتماعى غالبا ، اما فى العالم الثالث فهو ليس محض سبب اخلاقى او اقتصادى قدر ماهو سبب قومى وثقافى وتاريخى، ثم يتناول الكاتب مشكلة التاخر التاريخى ويقارن بين الظروف التى يمر بها العالم الثالث اليوم والظروف التى ظهر فيها ماركس مؤكدا أن تشابه الظروف فى الحالين يحتم ظهور الماركسية بمفهومها التاريخى فى دول العالم الثالث ، ويعزو ذلك الى وعى مثقف العالم الثالث الحاد بتاخره التاريخى وأنه أداة عالمه هذا فى تدارك هذا التاخر ، ومن هنا يظل ماركس مجرد المفكر النظرى للتاخر التاريخى بالنسبة لمثقف العالم الثالث •

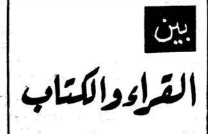
●● وعن مهرجان نانسى والمسرح الجديد فى العالم كتب وحيد النقاش يشرح بايجاز معنى المسرح الجديد فيصفه بانه تجارب الخلق الاجتماعى التى يقوم بها مجموعة من الشباب تراعى الاقتصاد الشديد فى وسائل العرض اعتمادا على امكانيات الممثل وحده ، واستنادا الى ان المسرح لم يعد ترفا بورجوازيا وانما هو سلاح من اسلحة الانسان فى معركته من اجل السلام •

●● وفى مقال « تونس على أبواب الحماية » لأحمد التريكى شرح لأوضاع المجتمع التونسى منذ ثورته عام ١٨٦١ - ٦٢ اثناء حكم الأتراك حتى سقوطه فى أيدى الفرنسيين بعد ان استغلت فرنسا الثورة التونسية ووجهها لتخدم مصالحها فى المنطقة •

وقد ضم العدد بالاضافة الى ذلك قصيدتين لمحمود درويش وجميل حسن ، وقسما لمتابعة القضية العربية فى الصحافة العالمية •

مما تقدم يتضح ان هذه المجلة (آفاق عربية) تمثل تيارا فى الفكر العربى يثرى به - أيا كان - ذلك الحوار الدائر بين مختلف التيارات الفكرية ، احببنا ان نعرف به قراء (المجلة) •

سامى فريد



مع (المجلة) فى عددها عن القصة

يشكل صدور مجلات (٦٨) عدد ابريل و (الهلال) و (المجلة) عددى اغسطس ١٩٦٩ أحداثا ثلاثة هامة فى تاريخ القصة المصرية ، وتكاد القصص التى نشرت فى هذه الأعداد أن تعطى الملامح العامة للقصة المصرية ، ولا نكاد نفتقد من أسماء القصاصين الذين اتيح لهم النشر بعد اليوسفين الشارونى وادريس ، الا قصاصى جيل الوسط وهى الأسماء التى هيأ لها عملها بالصحافة فرصة واسعة للنشر وللانتشار ، ويبدو أن ذلك ، بتأثير العدالة الالهية ، لم يكن كله حسنا لهم ، او ، وهذا احتمال آخر ، لم يكن هؤلاء احسن الحسن .

وتناول القصص التى ضمتها الأعداد الثلاثة عمل نقدى جدير أن يتولاه واحد من النقاد الجدد الذين واكبت سطورهم الأسماء الجديدة من القصاصين المصريين ... على ان ذلك لا يمنعنى ان ابدى انطباعاتى السريعة على القصص التى تضمنها عدد (المجلة) .

●● فى المقدمة الجادة المخلصة التى كتبها - كفلاح يحرث حقلا - يرسى دكتور شكرى عياد للقاعدة القائلة ، ان الفن العظيم هو تعليم عظيم ، وهذه الدعوة لا خلاف بين الدكتور وبينى عليها ، وهى غير الدعوة القديمة التى انتدبت الأدباء للاضطلاع برسالة محو الأمية (المجلة العدد ١٤٥) وكان لى شرف مخالفة الكاتب ، مستريبا فى اختيار الأدباء وحدهم من بين المهنيين جميعا للوفاء برسالة محو الأمية وأن تكون هـذه الدعوة وظواهر اخرى ، تشكل نظـرة استغنائية عن الأدب (المجلة العدد ١٤٦) .

ويتوسل الكاتب الى دعوة (الفن العظيم تعليم عظيم) بنهى الفنان عن محرمين ، الا تكون (الحداثة) فى الفن قائمة على الرفض بل سعيا الى تحطيم الحاجز بين المثقفين والجماهير، والا يكون التجريب فى الفن قائما على (الغرابة) بل هدفه البحث عن وسائل فنية اقدر على النفاذ الى الجماهير العاملة، ولا خلاف جوهرى بيننا ، الا ان سؤالا ساذجا ينوشنى ، هل هناك مايمنع من أن تكون (الحداثة) فى سعيها الى رفع الحاجز بين المثقفين وجماهير الشعب ترفض أيضا القبح الذى يستوجب الرفض .. اى ان يبقى حق الرفض دائما مباحا للفنان ، على الأقل ، حتى لا يتحول الى حامل مبخرة أو ، والعياذ بالله ، سلة مهملات .

ليس فى النية تقييم القصص التى ضمها العـدد .. مجرد مداعبة ريفية للأصدقاء .

●● جرح مفتوح :

الانسان داخل الطبيعة ، تزاحمه ظواهرها ، تخنقـه وتأخذ بانفاسه ، وليس فى مكنة المخنـوق أن يتحرر من كونه محاطا وملقى به او نابتا بين جدران تمتد حتى حول كل خلية من خلايا جسده ، والانسان ذاته خانق للانسان داخله ومزاحم له ، فالانسان داخل الطبيعة ونتاج الطبيعة . لا يمل ادوار الخراط ان يقول (بالشكل) ان لا خلاص للانسان من اسار الطبيعة .. ومنذ مجموعته (حيطان عاليه) وهو أمين على رسالته لم يتزحزح عنها (جملة) واحدة ، وهذا حقه يقوله فنستمتع به (آخر السكة - عدد ٦٨) ونضيق به لا نكمله وننصرف - آسفين - عنه (الأميـرة والحصان) ذلك ان يتناول الطبيعـة انسانيا لا جماديا ، وبالتحديد نحن مع روجيه جارودى حين يطـالب ان تكون الطبيعة فى الفن طبيعة انسانية .. طبيعة اعيد بناؤها وفق خطط انسانية . ومن حق الكاتب بل من واجبه الا يطمس الانسان داخل المشيمه ، على الأقل حتى لايضيع الفن وتضيع - معه - الرسالة .

●● تحت السقوف الساخنة :

الشعر موسـيقى بالكلمات ، وفيه الموسـيقى حـركة داخل البيت الواحد ، وهو وحدة داخل القصيدة ككل .. شىء قريب من هـذا يحـاوله عبد الحكيم قاسم فى قصصه القصيرة وقد وفق فى بعضها (حكايات حول حادث صغير) على أن ميزان الشـعر الدقيق الحساسية أحيـانا يطب من الكاتب وتبدو (الصنعة) عارضة الوان البودرة والأحمـر والرميل (شجرة الحب - عدد الهلال) ففيها - وان اصر الكاتب على خـلاف ذلك - يبدو افتعال الشـكل وافتعال الشعر ، فتقسيم القصة القصيرة بنائيا الى وحدات منفصلة، لكل عنوانها ، يستلزم توافر الحتمية التى توجب هـذا

الشكل ، وظنى ان الشعر فى القصة القصيرة ، نثارات ماء متشعبة داخل الغصن الأخضر وليست كوز ماء مدلوقا فوق غصن جاف .. على ان التوازن يسلم قياده للكاتب فى (تحت السقوف ...) فاللص هو صاحب الدكان و (يترك فراغا حقيقيا) بعد ان يقبض عليه ، والجندى الذى يقتل جارته المتابية يبكى صادقا وهو يدلهم على المكان الذى دفنها فيه ، و (احدهم) فى اللحظة التى ضم فيها فتاته اليه بشدة ومشى بها نحو السرير ، يتخلى عنها لانها سالته ما اذا كان سيتزوجها ، وتحرق (كوثر) نفسها .. ونحس - والحزن لابد - ان السقوف الساخنة ، عند الكاتب ، قدر شرير ، نصنعه نحن وندعه يمارس حرقنا ، ولعل الكاتب، وكل استنتاج قابل للخطا والصواب ، ينادى برفع السقوف الساخنة واطلاق هواء الخلاء الصحى .

●● الليل .. الرحم :

ماساة القرية انها استنامت الى ماساتها ، فكل بشاعة قدر لا فكاك منه وكانها واجبة الوجود ، الا أن القرية ، آخر الأمر ، مجتمع بشرى تعمل فيه قوانين التطور وعلم الاجتماع .. على أن هذه القوانين تبدو احيانا انها تضيع فى شقوق الأرض الكثيرة المتشابكة ، بل احيانا ، - بلا سبب مفهوم - تبدو كانها أصيبت ببيات شتوى طويل .

والسؤال الذى نوجهه الى محمد روميش ، هو مدى قدرة أهل القرية - هؤلاء الذين كتب عنهم - على تلقى سطوره وفهمها ومتابعتها .. ان حاجتنا الى (الشكل) الذى يقبله القارىء العادى ويفهمه ويتابعه ، لا تقل عن -ان لم تتقدم- حاجتنا الى ان نعبر عن جماهير شعبنا . اعنى جماهيره العريضة هناك فى القرى والعزب والكفور والدساكر ، وتبدو المشكلة الحقيقية فى : كيف نقدم (شكلا فنيا) مفهوما للقارىء - والشاهد - العادى ، دون ان نقع فى هوة تبسيط النفس البشرية المعقدة وفى هوة أخرى ، تبسيط العلاقات الاجتماعية والفيزيقية ، ان تجاوز هاتين الهوتين مع (شكل) يفهمه ويقبله القارىء العادى ، يجب أن يكون فن المستقبل .. والطريق الحقيقى - كما يقول الذين سبقونا بالايمان - هو الذى يشق فى الصخر .

●● عندما يهتز جبل البركل :

تعطينا كتابات فوكنر وعيا وفهما بالتاريخ وبتكوين الشخصية الأمريكية ، اكثر مما تفعل كثير من الكتب المتخصصة ، وعلى بعد المسافة واختلاف التناول ، تندرج قصة مختار ابراهيم عجوبة مع هذا النوع من الكتابات .. المحلية الصميمة .. احسست السودان شمسه ، حرارته الحارقة .. رماله .. جباله .. ليس عرضا جغرافيا جامدا .. بل اننا نطل على قلب افريقيا .. ولا يمكن ان نفصل بين الغريزة الجنسية وحرارة السودان والأهم ، الوضوح فى تناول الجنس .. تناول الجنس ليس مشكلة ادبية تواجه قصتنا هذه ، فالجنس من السيادة بحيث لا يقبل المواربة او التعمية ، دع عنك خشية التناول أو التردد ، والكاتب لا يعرض لنا واقعا حرا ، وكفى ... الرمز المحسوب يأخذ مكانه الى جانب الأسطورة الموظفة .. نحن ازاء قصاص ممتاز .

●● ايقاعات بطيئة ومنتظمة ايضا :

حتى الآن ، تعد قصة (جبل الشاى الأخضر - عدد ٦٨) احسن ما قرات ليحيى الطاهر عبد الله وترجع جودة (ايقاعات بطيئة ..) الى الملامح التى تحملها من (جبل الشاى ..) فالكاتب يعطينا كليه المشهد دون ارتباط ، ربما ، بالزمان او وحدة الحادثة أو الشخصية .. هو يحوط حول الفكرة ويملأ داخلها والفكرة ليست مقالة بل لمحات حدثية سريعة غالبا موحية ، وعلى تباعدها فان هناك محورا تحدده ، والمزية ان ذلك يتم فيما يشبه السرد العادى الذى لا يخرج عن الشكل المالوف .. والكاتب يختار تيار الحياة الهادىء فى مجرى الناس العاديين .. على أن الأقواس العديدة التى قيد بها الكاتب سطوره ، غير مبررة اطلاقا ، وبقليل من (الصنعة) يتيسر رفع هذه الحواجز اعنى الأقواس التى قد تقف عقبة أمام القارىء .. الذى نسعى جميعا الى بعث اهتمامه ولفهم ما نود ان نقوله عنه .. وله .

●● حكاية :

منذ قرات روايتى أمين ريان النابضتين (المعركة) و (حافة الليل) لم اطالع له أعمالا غير قصته هذه ، وانسر عنده ، لم شاء ان يحشدها بالأسماء والصفات والتقطيعات المتراكمة ، ونمر على سطور القصة .. وننتهى منها .

●● جناب البمباشى :

فى ظنى ان المذكرات والذكريات لا تخلو أبدا من مادة أدبية ، لكن يقينى انها بقضها وقضيضها ، لا تصلح لاقامة رواية او قصة قصيرة ، فالعمل الأدبى انتقاء من الواقع يتجاوز الواقع ، وبقدر ما يخلص الكاتب لحرفية ذكرياته بقدر ما يبتعد عن الفن وبتعبير آخر ، المفارقة هنا ، انه كلما كان الكاتب صادقا مع حشد ذكرياته تخلى عنه الصدق الفنى ، فليست (الشخصية) وحدها تصنع عملا فنيا وليس (الحدث) وحده يصنع عملا فنيا .. فالعمل الفنى (بناء) ياخذ من الشخصية ومن الحدث ومن البيئة مايلزم لاقامة البناء ومايلزم لتصوير عناصره الأولية ، وحسين ذو الفقار صبرى لم يلتزم قواعد البناء الفنى ، رغم انه منذ كرس فتحى غانم رواية بأكملها (الغبى) لتحليل وتفسير هذا النوع من الناس تفسيرا بيولوجيا وسيكلوجيا ، لم نصادف فى ادبنا عرضا لشخصية (الغبى) مثلما عرضها الكاتب ، الا ان الكاتب قطع سياق العرض ليقدم لنا شخصية ثانوية فيما لا يقل عن نصف عمود (القائمقام احمد بركات) وتقديم هذه الشخصية الثانوية لا علاقة له بالعمل الأدبى ، ويتذكر الكاتب نفسه فيقول وكانه يعتذر

(ولكنها قصة أخرى) .. ثم يقحم الكاتب على القصـــه حادثة اخرى بعيدة عنها (اما انا فقد كنت اتهمت فى قضية سياسية كان لها شنة ورنة ..).

ولعل من الخير ان يعطينا الكاتب ذكرياته دفعة واحدة لا يتقيد فيها بقيود خارج قيود الرسالة التى سيلتزمها فى صدقه - كمؤرخ - مع نفسه .

●● الرحلة :

فى قصة (الرحلة) يفصح زهير احمد الشايب عن فنـان يملك قدرة التقـاط الجزئيات ، بل ان يقيم من الجزئيات بناء جميلا فى عرض ممتع ، غير ان من حقنا ان نتساءل عما اذا كانت هناك فلسفة أعنى نظرة شاملة تقف وراء اختيـار الجزئيات وتتجاوزها ، فالخشـية ان تتراكم الجزئيات وتتجاور وتكون البيضة للسلق - وهــذه وظيفة ايضا - وليس لفقس الكتكوت .

●● لعبة ثقة :

يخيل الى أن طه حواس قبل ان يكتب قصته كان فى ذهنه نموذج لبعض الكتابات الأوربية التى تقوم على الاغراب، فالبطل يستيقظ ليجد نفسه متهما لا يعرف تهمته ، ويحاكم وهو لا يدرى عنها شيئا وظنى ان ذلك أمر عادى جــدا وروتينى ... وقريب من الاتهام المجهول مسالة (المستندات) فى قصتنا .. على اننى قد تخلصت من كل تعقيد فى القصة وقلت لنفسى ان آخذ بنصيحة الكاتب والتزم الحرص .. ان التداعى المتقطع وسيلة لاكتشاف النفس البشرية ، الا ان قاعدة الوضوح لم تلغ من قاموس الفن بعد .

●● الدفن

●● ظلال واشخاص

وفق كل من محمـد زفزاف (من المغرب) ومحمـد الحديدى فى قصتيهما ، وجودة هاتين القصتين تطرح قضية هامة ، فقد كان من الشائع ان القصة القصيرة التقليدية لقيت حتفها على يد كتابها عندنا لأنهم يكتبون باسلوب السرد الواضح الذى يوصف عادة - من المترفين - بانه ممل ، وتبرز هاتان القصتان لتهدما زعم اتهام اسلوب السرد ، ولكن يبقى السؤال ، لماذا تموت القصة القصيرة على يد كتابنا التقليديين .. لست ازعم انى أملك الاجابة .. الخاطر فادعى ان اسلوب السرد ليس سببا فى موت القصة القصيرة عندنا على يد التقليديين .. لكن السبب انهم ليسوا قصاصين أساسا وانهم لم يكتبوا قصة أبدا .. فالفنان الحقيقى يعطينا عملا جيدا بصرف النظر عن الأسـلوب الذى يتشكل فيه هذا العمل .. وانتهز الفرصة - وفى يدى قصتا الدفن وظلال واشخاص - لأوجه لطمة لهؤلاء المغربين، الذين انحسر مدهم كالهاموش مع نهاية صيف .. وان عدنا الى قصتينا نلاحظ ان الدفن أكثر نضجا وانها خالية من سذاجة ظلال واشخاص لخلوها من الافتعال حيث يبدو التقابل فى (ظلال ..) متعمدا باقحام الطفل الفقير الى جوار الطفل ابن الثراء .. على اننى احب ان أسجل اعجابى الشـديد بالكاتب .. ولولا اننى اكره تعبيرا استهلكته اقلام كتاب جيل الوسط - التعساء - لقلت انه قصاص واعد .

●● العـم :

ينصحنا عبد الوهاب الأسوانى بحكمة غالية .. اعرف عدوك .. وعلى يد من ليس فنانا كان من الممكن ان تتحول النصيحة الى شيء مقزز .. ليس مطلوبا من القارىء ان يقطع ثلاث ورقات ليفاجئه الكاتب باعلان بالطباشير او النيون أيا كانت كلمات الاعلان .. الكاتب يصحبنا معه الى النوبة ومن خلال عادة سباق الخيل فى الموالد بين بعض قرى النوبة ، ظنى انه يحاول ان يرمز الى أحداث أبعد من عادة سباق الخيل بين قرى النوبة .. فهناك فرسان قرية (البغدادية) الذين كانوا يفوزون دائما غلبهم فرسان قرية (المويسات) ويعود فارس من الجيل القديم فى قرية (البغدادية)ليقود السباق وتفوز (البغدادية) وفى القصة اشارات الى حصان فى قرية (المويسـات) وهو الحصان الذى حقق النصر لفرسان هذه القرية .. اسمه (الغرباوى) وينطق اسمه من غير (ال ..) والذى لم يلتفت اليه شباب قرية (البغدادية) - فى القصة طبعا - انه حصان أعور .

واذا كان الكاتب يرمز الى مابعد احداث القصة الواقعة، فلا أظنه يقصد على الاطلاق أن يعود فارس من فرسان الجيل القديم ليقـود سباق قرية (البغـدادية) .. تلك آفة الرمز .

●● كل الرجال ... كل النساء :

اذا كانت الرومانسية احتجاجا على العقل ، فرومانسية مجيد طوبيا رومانسية عاقلة رزينة تخلو من تضخم عواطف الرومانسيين ، فالقصة تستقيم فى أسلوب السرد التقليدى مع الاسترجاع البسيط دون زيادات خارجة عن محورها - كلنا امام الموت سواء مهما اختلفت الأزياء - ورغم اننا

ازاء طفل فقد والدته لكن علاقات الحياة عند الكاتب اقوى من الموت .. حسنة اخرى تضاف للكاتب ، تلك اختياره ان يقلد الحياة والواقع ويجمع المسيحيين مع المسلمين على الأرض الواحدة التى يعيشون عليها وتملكهم ويملكونها .

●● الحـذاء :

هذه قصة مؤلفة اى ملفقة واحمد عادل يحاول احياء نوع من القصص اندثر اذ يقدم لنا فزورة حيث يفاجأ القارىء فى آخر سطر من القصة بان بطلها فى احلامه مع الأحذية.. مقطوع الساقين وهو لا يدرى .

●● أشجار متحجرة :

من صعوبات الشعر العربى التقليدى ، قاعدة القافية ، اذ كثيرا ماتصدم القارىء كلمات وضعت فى نهاية البيت لا لشىء الا لكى تستقيم القافية ، وما يصدم القارىء ان الفن خافت وهادىء ومجاله داخلى بالضرورة لذا فالكلمة التى لا وظيفة لها الا استكمال القافية فنيا عمل منفر ، وهذا بالتحديد ما ناخذه على سيد جاد فلكى يظهر التناقض داخل المجتمع ينتقل بنا ــ فجاة وبلا اى مبرر ــ من جوار مكنة تكسير احجار تحت شمس اسوان الى ترابيزة تجلس حولها ثلاث فتيات فى جروبى .. والقصة مليئة (بالكلمات) المقحمة ، لا لشىء الا لكى تستقيم القافية ويضيع الفن .

●● ساحرة الأفاعى :

عموما لا استبشر خيرا بالقصص التى تبدأ بالحكم وأبيات الشعر ــ لا استثنى الشعر الأجنبى ــ وقد تحققت مخاوفى ، اذ شاء ماهر شفيق فريد فوق هذا الاستهلال ان يدعم قصته باسماء فلاسفة وروائيين ، وهو لا يتحرج ان يبسط اجزاء من فلسفة اسبينوزا ، وانا شخصيات احمل لسبينوزا ودا جميلا ، فعل قنطرته هو عبرت الهوة من شاطىء الميتافيزيقا الى الشاطىء الآخر .. شاطىء الذين استضعفوا فى الأرض .

وظنى ان الكاتب لم يوفق ــ لهذا ولغيره ــ لم يوفق فى قصته ، حتى خيل الى احيانا انه يختار فقرات من قصته ويتولى هو تحليل وتفسير هذه الفقرات .. وبدائيات الفن ــ بلا مراجع ــ ان التفسير فى القصة يكون بالحديث والصورة وليس بالمراجع المعتمدة .. وابيات الشعر وفقرات من اقوال الفلاسفة ..

●● الذنب الذى اراد ان يدخل فى جملة مفيدة :

ليس من الحتم ان تكون حياة الفلاحين مصــدرا لأدبنا وفنوننا .. يستحسن ــ احيانا ــ ان يشــد من بيننا من يتجاوز همومنا ، بشرط ان يقدم لنا ما يبرر خروجه على قاعدة دستورية ، ضرورة ارتباط الكاتب اساسا بحياة الناس العاديين الذين يصنعون له لقمة الخبز وكوز الجعة .. وظنى ان د. عبد الغفار مكاوى لم يحقق ما يبرر له هذا الخروج ولم يقدم ــ لفكرة قديمة ــ صياغة جديدة ، الا اذا كانت همومنا من الحدة بحيث لا تسمح لنا ان نستمتع بترف المفكرين .

●● قبيل الانصراف :

حسن جدا ان تتردد ــ بالحاح بقصد الترسيب ــ فى قصصنا كلمات التقدم والعلم والكرامة الذاتية .. ولكنى الاحظ غياب كلمة (العدالة) والا فما قيمة العلم والتقدم بدون عدالة وربما كانت الكرامة الذاتية تعبيرا آخر عما يسمى فى بعض الدوائر ــ بالحرية الفردية .. واذ تكتمل اضلاع المثلث (التقدم والعلم والكرامة الذاتية) فان العدالة فعلا تبدو شعارا لا محل له ... على ان ذلك كله ــ فى القصص ــ مشروط ان يقال قصصيا وهذه لا يقدر عليها الا أولو العزم .. وذلك ــ فيما يبدو ــ ما لم يصمم عليه د . نعيم عطية فى قصته هذه .

●● سيرينيات :

لم يرقد يحيى عبد الله حتى تفقس البيضة وينقرها الفرخ الصغير من الداخل .. اجهض الفكرة .. بدت قصته مباشرة صريحة ورغم ذلك ــ ولست أدرى لم ــ فنحن ازاء قصاص .

●●● ملامح عامة :

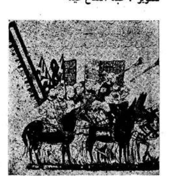
قد يبدو غريبا ان تخلو قصص المجموعة من الاستجابة للكفاح السياسى والعسكرى الذى تخوضه بلادنا وفيما عدا قصة ابو المعاطى ابو النجا (السائل والمسئول ــ عدد الهلال) لا نعثر على قصة واحدة ــ غيرها ــ تعانى هذه الهموم .. على ان الحكم ليس عاما .. فهذه القصص مختارة .. وقد تحمل الأدراج المغلقة عند الكتاب .. مانبحث عنه.

وبودى ــ مرة اخرى ــ ان اعود الى مقدمة د . شكرى عياد ، تلك التى تدعو الى رفع الحاجز بين فنوننا جميعا وبين جماهير شعبنا .. فالظاهرة المثيرة أنه لو جربنا عرض فنوننا من قصة قصيرة وشعر ونحت وتصوير ــ خصوصا الفنون التشكيلية ــ لو عرضت هذه الفنون على اهالى واحدة من قرانا الأربعة آلاف لأقسموا ان هذه الأعمال من مخلفات تجار القطن الخواجات الذين كانوا يجوبون القرى قديما ــ بالطبع لامتصاص دمها ــ وهنا الحيرة .. لماذا كل ذلك اذن اذا لم يكن لأهالى هذا البلد .. يقينى ان دعوة د. شكرى عياد تعيد خلق فنانينا من خواجات تجار قطن الى مواطنين يتحدثون ــ الينا ــ بلغتنا ، وشكرى عياد ــ قبل اى شىء آخر فنان .. عانى تجربة الخلق واننا ندعوه اولا الى استكمال بحثه على مدى أوسع ثانيا الى ان يقدم لنا النموذج الأدبى لتجسيد الدعوة التى عليه ان يستكملها .

محمد روميش

لوحة الغلاف :

تصوير : عبد الفتاح عيد



استعراض الفرسان
من مخطوط بغدادى
لمقامات الحريرى

كانت مقامات الحريرى منطلقا لابداعات فن التصوير العربى فى بغداد ، وقد اشتهر منها مخطوطان احدهما محفوظ بالمكتبة القومية بباريس ، واما الثانى فيحتفظ به معهد الدراسات الشرقية فى اكاديمية العلوم بليننجراد .

وفى المخطوط الاول مجموعة تصاوير رائعة تبلغ ٩٨ لوحة صورها يحيى بن محمود الواسطى فى القرن الثالث عشر الميلادى .

وتمثل لوحة الغلاف تصويرة تزين المقامة السابعة وتمثل موكبا من الفرسان يستعد للاستعراض فى يوم عيد ، وقد وفق الفنان فى ان يشيع فى لوحته نفحة من الحياة كما انه خرج عن التصميمات التقليدية الى تكوين اتسم بجراة خارقة وتوازن اخاذ بين معمار اللوحة فى خطوطه الافقية وخطوطه الراسية ، ولم يغفل الفنان تسجيل حركة الخيل والبغال وان يضفى على وجوه فرسانه مسحة الحياة وان يشيع فى اللوحة احساسا دافقا بمعنى العيد وحيوية الحركة وترف الحياة .

وفى اللوحة من عناصر الاصالة والتجدد ما يهىء لها أسباب المعاصرة فهى برغم سبعة قرون تفصلنا عن تاريخ انجازها تبدو وكانها عمل معاصر أجتمعت له خصائص الادراك الصافى للقيم الجمالية التى تحمل قدرة الحياة والتعبير والتاثير .

الغلاف الخلفى :

الملك دارا وراعى خيوله
بستان سعدى الشيرازى

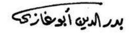
من نفائس دار الكتب بالقاهرة ذلك المخطوط الرائع « البستان لسعدى الشيرازى» ومايزينه من روائع التصاوير التى تنسب الى أعظم مصورى الفرس كمال الدين بهزاد الذى ولد حوالى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى فى مدينة هراة بخراسان ، وعاش عصرا من أروع عصور الفنون حين كانت هراة عاصمة للفن الفارسى لها مكانة فينيسيا وفلورنسا فى عصر النهضة ...

وقد اتخذت الدولة التيمورية هراة عاصمة لملكها ثم جاء سلطان آخر هو حسين اجزا بيقرا فشجع النهضة الفنية الباهرة التى ازدهرت أوائل حكم التيموريين .

ولقد اختفت معالم حياة بهزاد كما حجبت عنا معالم وتفاصيل حياة كثيرين من عباقرة الفنون ولكن اثره على فن التصوير الاسلامى ، وماادخله عليه من تجديد ، ونفحة الالوان التى تدفقت فى لوحته وتحررت من أسار الخطوط الهندسى التى كانت تقيد التصوير الفارسى كما انها استحوذت على عنصر نادر ثمين فى العمل الفنى هو عنصر الغناء والشعر الذى يترد كالسر فى ثنايا لوحاته .

لا ينسب الى بهزاد بيقين غير قليل من اللوحات ولكن بهزاد لم يعد فى تاريخ الفن الاسلامى فردا وانما هو مدرسة جمعت صفوة من الفنانين وشكلت طابعا ونهجا للتعبير الفنى وقد امتدت هذه المدرسة من هراة الى بخارى وتمثل فيها علامة من العلامات المشرقة على طريق الابداع الاسلامى فى فنون التصوير .

وروح مدرسة بهزاد تلوح فى أعمال استاذها ورائدها كما تبدو فى أعمال تلاميذه ولم يقتصر أثر هذه المدرسة على مكان ظهورها او على اتجاهات الفن الاسلامى بعامة بل ان فيها شرارة انتقلت الى الفن الحديث وأثرت فيه .



بدر الدين أبو غازى

رقم الايداع بدار الكتب :
١٩٦٩/١٦٣